WILHELM VON BODE

BOTTICELLI

3 1761 03615 0340

DIE FÜHRENDEN MEISTER

SANDRO BOTTICELLI

VON

WILHELM VON BODE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

314446
4
35
8

ZWEITE AUFLAGE

IM PROPYLÄEN-VERLAG / BERLIN

1 9 2 2

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1921 by Propyläen-Verlag G. m. b. H. in Berlin

Printed in Germany

VORWORT

Im Sommer vorigen Jahres machte mich der Propyläen-Verlag mit einem Plan bekannt, der zugleich der alten und der neuen Kunst dienen sollte. Es war beabsichtigt, innerhalb eines Reihenwerkes Biographien solcher Altmeister zu bringen, die im Kunst- und Kulturbewußtsein gegenwärtiger Menschen stark und bestimmend weiterleben, eine wesentliche und befruchtende Wirkung auf das moderne Kunstschaffen üben. Das geschlossene Programm, geniale Künstlermenschen der Vergangenheit in unsere Zeit hineinzustellen, umfaßte dreizehn große Namen aus der Kunstgeschichte der Italiener, Niederländer, Spanier, Franzosen und Deutschen. Der Aufforderung, mich an dem Unternehmen zu beteiligen, setzte ich zunächst gewisse persönliche Bedenken entgegen. Mir kommt nämlich unsere deutsche Geistesarbeit, nicht am wenigsten die Kunstliteratur von heute, als ein Ausfluß der Agonie vor, worin die gesamte Kultur Europas augenblicklich liegt; die fast ununterbrochen sich folgenden Serien von Kunstbüchern aller Art sind auch eine Bestätigung dieser Erscheinung, obwohl sie dem ehrlichen Wunsch entstammen, unserer geistigen Not Hilfe zu leisten. Auch wird jede kunsthistorische Arbeit mehr oder weniger aus dem Kunstempfinden der eigenen Zeit heraus entstanden sein, aber der eigenen Kunst werden wir dadurch nicht eben viel nützen, daß wir ihr Vorbilder zu geben suchen.

Indessen, — war es der künstlerische Ernst des Grundgedankens, die entschlossene Gesinnung des Anregers, oder war es der Name Botticelli, der diese meine theoretischen Bedenken über den Haufen warf? Der Vorschlag nämlich, den Band Botticelli zu übernehmen, berührte eine schwache Seite in mir. Ich besann mich, daß mich seit Jahrzehnten gerade dieses Thema besonders angezogen und immer wieder beschäftigt hatte; ich war überzeugt, manches sagen zu können, das in der durchaus nicht spärlichen Literatur über den Meister noch nicht gesagt war oder mir nicht richtig dargestellt zu sein schien. Ich stimmte also zu, und da ich gerade meinen Sommerurlaub antrat, so machte ich mich sofort an die Arbeit: sieben oder acht Wochen später konnte ich das fertige Manuskript zum Druck geben. Ich erschrak beinahe selbst über die Kürze der Zeit, in der ich ein ganzes Buch niedergeschrieben hatte...

Da fiel mir zu meinem Trost die Geschichte des japanischen Malers Buson ein, der einem Kunstliebhaber das Bild eines Hahnes versprochen hatte. Der Besteller erkundigte sich von Zeit zu Zeit nach dem Schicksal seines Bildes; da er

immer nur mit Versprechungen abgespeist wurde, verlangte er nach fünf Jahren das Bild endlich zu sehen. Da gestand Buson, das Werk noch gar nicht angefangen zu haben; doch wenn er sich einige Stunden gedulden wolle, so könne er die fertige Malerei gleich mitnehmen. Und so geschah es. Fünf Jahre hatte Buson sich in Gedanken mit dem Bilde beschäftigt; da es im Geiste vollendet vor ihm stand, so konnte er es in einer Sitzung ausführen.

Mit dem Hinweis auf diesen berühmten japanischen Meister des 18. Jahrhunderts möchte ich — um Kleines mit Großem zu vergleichen — meine Schnellarbeit entschuldigen, zumal ich nicht in fünf, sondern in fünfzig Jahren das Porträt des Meisters Botticelli, dank dauernder Fühlung mit seinem Werk, in mir geformt hatte. Was ich über ihn zu sagen vermag, konnte ich daher binnen weniger Wochen in eine feste Form gießen.

Mein Bemühen ist gewesen, ein lebendiges Bild von der Kunst Botticellis zu entwerfen und daraus zugleich ein Bild von der Persönlichkeit des Meisters zu gewinnen. Dies war nur möglich auf Grund einer kritischen Würdigung seiner Werke; doch bin ich darin nur so weit gegangen, als es die Übersicht über die Gesamttätigkeit des Künstlers nicht beeinträchtigte. Die Abbildungen, in denen das Werk Botticellis nahezu vollständig wiedergegeben ist, ermöglichen dem Leser, meine Ausführungen zu ergänzen und nachzuprüfen.

Berlin, im Februar 1921

BODE

INHALTSVERZEICHNIS

I. Einleitung 13

II. Botticellis Herkunft, seine Lehrer und seine Jugendwerke 19

III. Naturalistische Frühwerke Botticellis 51

IV. Mythologische und allegorische Darstellungen im Auftrage der Mediceer 71

V. Botticelli als Freskomaler in Florenz und Rom 101

VI. Botticellis Tätigkeit als Maler von Altartafeln in den achtziger Jahren 133

VII. Botticelli und seine Kunst in den letzten Jahren des Lorenzo de'Medici und unter dem Einfluß Savonarolas 159

VIII. Zeichnungen Botticellis zu Dantes Divina Commedia... 193

IX. Botticelli, der Mensch und der Künstler 205

Literaturverzeichnis 229

Register 231

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

(Die eingeklammerten Zahlen verweisen auf die Haupttextstellen)

Seite

Singende Engel. Florenz, Uffizien, Handzeichnungssammlung 15
Porträt des Sandro Botticelli aus Filippinos Bildnissen im Fresko von Masaccios Kreuzigung des Petrus. Florenz, Carmine (67/68) 21
Anbetung der Könige (Breitformat). London, National Gallery (29/30) .. 22
Anbetung der Könige (Tondo). London, National Gallery (30/33) 24
Fortitudo. Florenz, Uffizien (33/36) 26
Fra Filippo, Madonna. Florenz, Uffizien (36/37) 29
Madonna mit zwei Engeln und Johannes. Florenz, Uffizien (37/38) 31
Madonna mit zwei Engeln. Neapel, Museo Nazionale (37) 33
Madonna mit fünf Engeln. Paris, Louvre (39) 35
Madonna in Cherubimglorie. Florenz, Uffizien (38/39) 38
Madonna vor Rosenhecke. Florenz, Uffizien (39/40) 39
Madonna mit dem kleinen Johannes. Paris, Louvre (41) 42
Madonna mit Engel, der dem Christkind Weintrauben und Ähren reicht. Boston, Sammlung Gardner (44/45) 43
Judith und ihre Magd mit dem Haupte des Holofernes. Florenz, Uffizien (53/54) 46
Entdeckung von Holofernes' Leichnam. Florenz, Uffizien (54/56) 47
Madonna. Florenz, Galerie Corsini (40/41) 50
Der heilige Sebastian. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (56/57) 55
Thronende Madonna mit sechs Heiligen. Florenz, Uffizien (58/60) 61
Anbetung der Könige. Petersburg, Eremitage (60/62) 64
Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien (62/70) 65
Ausschnitte aus der Anbetung. Florenz, Uffizien (62/70) 68. 69
Zeichnung zu einer Athena. Florenz, Uffizien (60) 73
Porträt des Giuliano de' Medici. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (74/75) 74
Porträt des Giuliano de' Medici. New York, Sammlung Otto H. Kahn (74/75) 75
Der Frühling. Florenz, Uffizien (81/86) 78
Phantasieporträt der Simonetta. Berlin, Sammlung Kappel (†) (89/92) ... 80
Piero di Cosimo, Phantasieporträt der Simonetta. Chantilly, Museum (88/89) 87
Phantasieporträt der Simonetta. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (89/92) 89
Phantasieporträt der Simonetta. Frankfurt a.M., Staedelsches Institut (89/92) 90
Phantasieporträt der Simonetta. Richmond, Sammlung Cook (89/92) 91
Mars und Venus. London, National Gallery (94/96) 93
Venus. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (98) 97
Geburt der Venus. Florenz, Uffizien (96/100) 99
Porträt Dantes. London, Langton Douglas (122) 100
Fresko des heiligen Augustinus. Florenz, Ognissanti (103/104) 105

Seite

Fresko mit dem Reinigungsopfer des Leprakranken. Rom, Sixtinische Kapelle (110/112) 107
Fresko mit der Jugendgeschichte Mosis. Rom, Sixtinische Kapelle (113/114) 109
Männliches Porträt. Paris, Sammlung Rud. Kann (†) (118) 112
Jünglingsporträt im Cappuccio. Florenz, Palazzo Pitti (120) 113
Fresko mit Aron, der die Unbotmäßigen straft. Rom, Sixtinische Kapelle (114/116) 115
Jüngling mit rotem Barett. London, National Gallery (118) 119
Jünglingsporträt vor offenem Fenster. Privatsammlung in Amerika (118) .. 121
Junge Dame im Zimmer. London, Victoria- und Albert-Museum (118) .. 122
Profilporträt der Caterina Sforza (?). Altenburg, Museum (120/122) 123
Fresko mit der Einführung des Lorenzo Tornabuoni in den Kreis der freien Wissenschaften. Paris, Louvre (126/129) 125
Fresko mit der Giovanna degli Albizzi, die von den Kardinaltugenden begrüßt wird. Paris, Louvre (126/129) 127
Medaillen des Niccolo Sforzore mit den Porträts von Lorenzo Tornabuoni und seiner Gattin Giovanna degli Albizzi 128. 129
Athena bändigt den Kentauren. Florenz, Palazzo Pitti (129/130) 131
Florentiner Meister um 1475, Bronzeplakette. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 132
Madonna Raczynski. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (138/140) 137
Madonna mit dem Granatapfel. Florenz, Uffizien (140/141) 139
Das »Magnifikat«. Florenz, Uffizien (142/144) 141
Madonna mit Engeln und dem kleinen Johannes. Rom, Galerie Borghese (144/146) 142
Madonna mit den leuchterhaltenden Engeln. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (146) 143
Thronende Madonna mit sechs Heiligen. Florenz, Uffizien (147/149) 145
Madonna mit den beiden Johannes. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (149/152) 148
Krönung Mariä mit vier Heiligen. Florenz, Uffizien (152/153) 151
Verkündigung Mariä. Florenz, Uffizien (153/154) 153
Die »Verleumdung des Apelles«. Florenz, Uffizien (154/158) 155
Novelle von Nastagio degli Onesti. London, Sammlung Vernon Watney (130/132) 157
Männliches Bildnis vor blauem Grund. Berlin, Sammlung Eduard Simon (119) 161
Bildnis der Clarice Orsini (?). Florenz, Galerie Pitti (120) 163
Anbetung des Kindes unter Baldachin. Mailand, Ambrosiana (169) 165
Madonna. Mailand, Galerie Poldi-Pezzoli (168/169) 167
Kommunion des heiligen Hieronymus. New York, Metropolitan Museum (169/170) 168

Seite
Der heilige Augustin im Studierzimmer. Florenz, Uffizien (170) 169
Die Verkündigung Mariä. Berlin, Sammlung Huldschinsky (170/171) 171
Szenen aus dem Leben des heiligen Zenobius. London, Sammlung Ludwig Mond (176) 172. 173
Geschichte der Virginia. Bergamo, Galerie Carrara (176/178) 175
Bildnis des Lorenzo Lorenzano. Philadelphia, Museum (120) 177
Beweinung Christi. München, Alte Pinakothek (180/182) 179
Beweinung Christi. Mailand, Galerie Poldi-Pezzoli (180) 181
Kupferstich der Himmelfahrt Mariä. Florenz, Uffizien (182/184) 183
Anbetung des Kindes. London, National Gallery (184/188) 185
Das göttliche Strafgericht an Florenz. Privatbesitz (188/189) 187
Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien (190/192) 191
Zeichnungen zu Dantes Divina Commedia. Berlin, Kupferstichkabinett (195/204) 197. 199. 201. 202. 203
Die gefesselten Giganten (Inferno, XXXI. Gesang) (200) 197
Im Kreis der Neidischen (Purgatorio, XV. Gesang) (203) 199
Auf der Scheide zwischen Fegefeuer und irdischem Paradies (Purgatorio, XXIX. Gesang) (200) 201
Dante schwebt, von Beatrice geführt, zum Paradies empor (Paradiso, I. Gesang) (204) 202
Dante mit Beatrice im fünften Himmel, der Sphäre des Mars (Paradiso, XVI. Gesang) (204) 203
Bleiplakette mit der Venus auf dem Delphin nach Botticelli. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 207
Jünglingsporträt. Paris, Louvre (120) 208
Jünglingsporträt auf schwarzem Grund. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (120) 209
Szenen aus dem Leben der heiligen Maria Magdalena. Philadelphia, Museum (174/175) 210. 211. 212. 213
Verkündigung Mariä. Glasgow, Galerie (192) 215
Tanzende Engel aus der Krönung Mariä. Florenz, Uffizien (152/153) 218. 219
Kopf der Flora im »Frühling«. Florenz, Uffizien (84) 221
Köpfe von zwei Grazien im »Frühling«. Florenz, Uffizien (84) 224. 225
Zeichnung zu einer Anbetung des Kindes. Florenz, Uffizien 227

I.

EINLEITUNG

SANDRO BOTTICELLI hatte unter den italienischen Künstlern seiner Zeit eine geachtete aber keineswegs überragende Stellung. Vasari, noch zu Lebzeiten Sandros geboren, erzählt ziemlich eingehend, wenn auch oberflächlich, über sein Leben und seine Werke, doch ohne ihn vor seinen Zeitgenossen herauszuheben. Ähnliches gilt von den gleichzeitigen literarischen Quellen, wie sie uns namentlich noch in Albertinis »Memoriale«, in den Werken von Francesco Billi und vom »Anonymus des Gaddi« erhalten sind. Seit jener Zeit geriet der Künstler, wie die Kunst des Quattrocento überhaupt, mehr und mehr in Vergessenheit. Auch als in den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts die ältere Kunst Italiens das Interesse von Künstlern und Kunstfreunden wieder auf sich lenkte, waren es zunächst nicht Botticellis Werke, sondern vor allem Peruginos streng gebundene, nur zu oft gesuchte Darstellungen schwärmerischer Andacht, welche die verwandten Saiten in der Empfindung der jungen deutschen Künstler in Rom anregten und entzückten. Selbst noch ein so begeisterter Bewunderer für die Kunst der Renaissance wie Jacob Burckhardt stellt Botticelli in seinem »Cicerone« den Florentiner Altersgenossen nicht einmal gleich; seine Charakteristik trifft mehr gewisse Schwächen als die Vorzüge des Künstlers. »Sandro Botticelli« — so zeichnet er ihn — »ist im Verhältnis zu dem, was er gewollt hat, nirgends ganz durchgebildet. Er liebte das Leben und den Affekt in einer selbst stürmischen Bewegung auszudrücken und malte eine oft ungeschickte Hast. Er strebte nach einem Schönheitsideal und blieb bei einem stets wiederkehrenden, von weitem kenntlichen Kopftypus stehen, den er hier und da äußerst liebenswürdig, oft aber ganz roh und leblos reproduziert.« Auch Cavalcaselle, in seiner »Geschichte der italienischen Malerei«,

beurteilt den Künstler, dessen Werke er auch kritisch oft nicht richtig einschätzt, noch mit wenig Liebe und stellt ihn hinter Zeitgenossen wie Domenico Ghirlandajo wesentlich zurück. Die sarkastische Kritik eines Morelli konnte einem Künstler von der zauberhaften Poesie Botticellis noch weniger gerecht werden. Die ersten, welche dem Meister besondere Aufmerksamkeit schenkten, waren die Engländer, namentlich die englischen Maler. Die Schule der »Präraffaeliten«, mit ihren Meistern Dante Gabriel Rossetti und Burne Jones an der Spitze, begeisterten sich vor allem gerade an Botticellis Schöpfungen. Seither ist die Wertschätzung des Meisters allgemein geworden, sind populäre Monographien in größerer Zahl sowie einige wertvolle wissenschaftliche Werke über ihn in verschiedenen Sprachen erschienen und gehören Bilder von seiner Hand zu den gesuchtesten Werken auf dem Kunstmarkte.

Wir wissen über Botticellis Leben nicht viel, weniger als über das der meisten Künstler seiner Zeit. Vasari, unsere ausführlichste Quelle, erzählt nach seiner gewohnten Art zwar in behaglicher Breite einige Schnurren aus des Künstlers Leben, aber was er sonst über Sandro und seine Werke sagt, erweist sich nach den Urkunden, die neuerdings über ihn bekannt geworden sind, mehrfach als unzuverlässig. Wir sind daher für die Kritik seiner Werke und für ihre Deutung wie für die Schlüsse auf die Persönlichkeit des Künstlers noch immer vor allem auf die Werke selbst angewiesen. Bei diesen wird aber eine gewissenhafte Kritik oft sehr erschwert; nicht nur, weil bei den zahlreichen Bildern von Schülern und Nachahmern, die sich möglichst eng an die Originale Sandros anschließen, eine Bestimmung der wirklich eigenhändigen Werke besonders schwierig ist; auch dadurch, daß gerade diese Werke zum Teil sehr phantasievolle und daher nicht leicht zu erklärende Schöpfungen sind, verführen sie da, wo zuverlässige Nachrichten fehlen, gar zu leicht dazu, über den Künstler und seine Werke zu phantasieren, sich in kritiklose Hypothesen zu verlieren. Eine vorsichtige Kritik ist gerade beim Studium eines so phantasiereichen, eigenartigen Künstlers, wie es Sandro ist, unerläßlich, aber diese darf sich nicht zu trockner Nüchternheit, bis zur Ablehnung fast jeder noch so gut begründeten Hypothese steigern, wie sie das in seiner Sachlichkeit und Ausführlichkeit vortreffliche, in seiner Ausstattung musterhafte große Werk von Herbert Horne (»Sandro Botticelli«, London 1908) leider schwer lesbar und zum Teil recht anfechtbar macht. Bei einem Künstler von so stark sinnierender Art, von so neuer,

phantasievoller Erfindung muß auch die Kritik durch die Phantasie wenigstens angeregt sein. Wir müssen uns, selbst auf die Gefahr, dem Künstler gelegentlich unsere eigene Empfindung unterzuschieben (keine Zeit kann dem ganz entgehen, mag sie noch so kritisch sein!), in seine Anschauung hineinzudenken, sie uns zu eigen zu machen suchen. Den Weg dazu weist uns Botticelli selbst in einzelnen Aufschriften und Bezügen in seinen Bildern und ganz besonders in seinen Zeichnungen zu Dantes »Göttlicher Komödie«. Nur wenn wir dieser Spur vorsichtig folgen, kommen wir zum richtigen Verständnis, zum vollen Genuß seiner Werke.

Das Buch von Herbert Horne wird für Jahrzehnte das Standard-work für Botticelli bleiben, soweit es sich um die Feststellung der Tatsachen für das Leben wie für das Wirken des Meisters handelt, aber bei der Vertiefung in den Sinn seiner Werke und in ihren Zusammenhang untereinander und mit der gleichzeitigen Florentiner Kunst wie bei ihrer Kritik läßt es nur zu häufig im Stich. Zum richtigen Verständnis gerade der ihrem Inhalt und ihren Beziehungen nach am schwersten zu deutenden Hauptwerke des Künstlers hat Aby Warburgs lichtvolle, außerordentlich gründliche Studie (»Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling«, 1892) einen vortrefflichen Grund gelegt. Die anregendste und, trotz einzelner Berichtigungen, welche die neuere Forschung gebracht hat, auch die kritisch gewissenhafteste Monographie ist das fast gleichzeitig mit Warburgs Doktordissertation erschienene Buch über »Sandro Botticelli« von Hermann Ulmann (1893). Dieser Veröffentlichung waren schon in den ersten, seit dem Jahr 1873 erschienenen, vom Verfasser besorgten Neuauflagen von Burckhardts »Cicerone« neue Aufstellungen über den Lehrgang Botticellis, seine Jugendwerke und seine Tätigkeit als Porträtmaler vorausgegangen. Die Studien, auf denen sie beruhen, waren der Ausgangspunkt für die vorliegende größere Arbeit über die Kunst des Meisters, die durch ihre Mannigfaltigkeit und Tiefgründigkeit immer wieder zu neuen Auffassungen anregt und die Aussicht bietet, den Künstler in neuem Licht zu zeigen, ihm nach der einen oder andern Seite wieder näher zu kommen.

II.

BOTTICELLIS HERKUNFT, SEINE LEHRER UND SEINE JUGENDWERKE

BOTTICELLI gehört zu der jüngeren Florentiner Künstlergeneration des Quattrocento. Seine sicher beglaubigte Tätigkeit umfaßt die letzten drei Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts; das früheste datierte Werk ist im Jahre 1470 entstanden, das letzte datiert von 1500. Darüber hinaus dürfen wir mit Wahrscheinlichkeit eine Anzahl Bilder noch einige Jahre früher ansetzen, wie wir anderseits zwischen jenem datierten Gemälde von 1500 und Sandros Tode im Jahre 1510 noch eine, wenn auch beschränkte Tätigkeit annehmen dürfen. Sandro wuchs als Künstler auf, als die Altmeister, welche die Renaissance in Italien heraufgeführt hatten, ein Donatello, Uccello, Castagno, noch im rüstigen Schaffen waren; war er doch selbst der Schüler eines der Großen dieser Generation, des Fra Filippo Lippi. Er war auch noch der Freund der Meister, welche die Kunst Italiens zur höchsten Blüte führten, eines Leonardo und Michelangelo. Und doch ist er weder von jener alten noch von dieser neuen Kunst wesentlich beeinflußt worden; seine Werke haben weder die schlichte Größe oder die Wucht Masaccios oder Castagnos noch die freie Meisterschaft, wie sie schon die Jugendwerke der bahnbrechenden Künstler der Hochrenaissance aufweisen. Botticelli ist das echte Kind der einzigartigen Kultur, wie sie in Lorenzo il Magnifico und seinem Kreise gipfelt; ja, seine Werke sind wohl der reinste und eigenartigste malerische Ausdruck dieser Kultur, wie auch die Auffassung in seinen Werken dem poetischen Empfinden Lorenzos am nächsten kam. Die talentvolle Künstlergeneration dieser glücklichen Zeit erntete leicht und anscheinend mühelos, was ein stärkeres, geniales Geschlecht mühsam erdacht und errungen hatte. Masaccio hatte mit der Rückkehr zu Giottos strenger Sachlichkeit und Größe zuerst die plastische Rundung der Figuren und ihre richtige Einstellung in den Raum

zu verbinden gewußt; Fra Angelico verlieh seinen Darstellungen den stärksten Ausdruck himmlischer Glückseligkeit, deren Reflex die lichte Farbigkeit seiner Werke ist; Andrea del Castagno gab den Gestalten wuchtige Körperlichkeit und energischen Charakter, Paolo Uccello den Kompositionen die richtige Perspektive, Piero della Francesca sogar schon die Einstellung in das Tageslicht.

Daneben erscheint die Kunst der jüngeren Generation in Florenz wie der heitere Abglanz der Errungenschaften der älteren Meister. Die Jüngeren, denen Fra Filippo durch seinen kräftigen Wahrheitssinn bei großem Kompositionstalent und tiefer Empfindung der beste Lehrer und Führer war, sind nicht mehr Pfadfinder wie ihre Vorgänger und Lehrer, aber sie fassen ihre Errungenschaften zusammen, erweitern sie in der sorgfältigen Durchbildung der Einzelheiten nach manchen Richtungen und bereiten dadurch die neue Zeit vor, welche in der Kunst eine Blüte ähnlich der griechischen im Zeitalter des Perikles bringen sollte. Die Brüder Antonio und Piero Pollajuolo und Verrocchio, alle drei Meister der Bronzeplastik, geben den Gestalten ihrer Gemälde volle Rundung und malerische Wirkung; durch ihre eigentümlichen Firnisfarben erzielen sie eine leuchtende Färbung, und ihre Darstellungen zeigen sie vor einer reizvollen Landschaft, deren Motive sie dem heimischen Arnotal entlehnen. Benozzo Gozzoli und Domenico Ghirlandajo übertragen in naiver Freude am Leben und mit breiter Erzählerlust ihre Heiligendarstellungen in das Florentiner Leben und machen Florenz und seine reiche Umgebung zur Bühne, die sie mit den Gestalten der Stifter und ihrer Sippe beleben. Ergreifende Stimmung, noch gesteigert durch eine ernste, die Komposition streng zusammenfassende Architektur, bringt Pietro Perugino als Erbteil seiner umbrischen Bergesheimat. Neben diesen Künstlern, ja heute vor ihnen, wird ihr Zeitgenosse

und Mitarbeiter Botticelli genannt. Mit vollem Recht, wenn er auch die einen nicht erreicht in ihrer plastischen Wirkung und Farbenpracht, die anderen nicht in der heiteren Wiedergabe des Florentiner Lebens, in der Schilderung der sonnigen Landschaft Toskanas oder in der Innigkeit frommer Andacht. Aber seine reiche Phantasie, sein Geschmack und Stimmungsgefühl, die seinen Werken wie denen keines anderen Künstlers innewohnen, bereicherten die Florentiner Kunst um ganz neue Reize.

Was uns Vasari über Botticellis Jugend berichtet, ist ungenau und zum Teil falsch. Wenn er angibt, daß der Künstler 1515 im Alter von 78 Jahren gestorben sei, wonach er also 1437 geboren sein müßte, so widerspricht das der Angabe seines Vaters in der Denunzia di beni vom Jahre 1457. Mariano di Vanni Filipepi sagt hier aus, daß er außer zwei Töchtern vier Söhne habe, von denen der jüngste, Alessandro, im Alter von 13 Jahren stehe. Da das Florentiner Jahr damals vom 25. März an zählte, so muß Sandro also zwischen dem 25. März 1444 und dem gleichen Tage 1445 geboren sein. In diesen Notizen zum Kataster sind die Angaben der Lebensalter freilich oft flüchtig; die Leute hatten damals häufig nicht mehr genau im Gedächtnis, ob sie oder ihre Angehörigen ein oder ein paar Jahre früher oder später geboren waren. Aber daß der Vater in seiner Denunzia von 1457 das Alter seines Sohnes Sandro in der Tat richtig benennt, wird bestätigt durch eine frühere Denunzia: im Jahre 1446 gibt er nämlich dessen Alter auf 2 Jahre an, ein Alter, in dem er sich kaum irren konnte; dadurch wird Sandros Geburt also gleichfalls auf die Zeit von 1444/45 festgelegt. Weiter teilt Vasari mit, daß der Junge, obgleich begabt und vom Vater angehalten, in allem unterrichtet zu werden, »was man damals die Kinder lehrte«, unstät gewesen sei und in der Schule weder am Lesen noch am Schreiben oder Rechnen Geschmack gefunden habe, so daß der Vater ihn schließlich zu einem Goldschmied namens Botticelli in die Lehre gegeben habe. Auch mit diesem Bericht stimmt die Angabe des Vaters in jener Denunzia von 1457, indem er dem Alter des Knaben die Worte hinzufügt: »sta allegare ed è malsano«. Horne übersetzt dies: »er sitzt über seinen Büchern und ist von schlechter Gesundheit«, indem er annimmt, daß legare nur verschrieben sei für leggere; denn legare (buchbinden) gebe keinen Sinn. Aber Warburg hat — was Horne übersehen hat — in einem Aufsatz in der Rivista d'Arte (1905, »Delle imprese amorose« usf.) darauf hingewiesen, daß legare auch für das Fassen der Edelsteine gesagt wird und daß Vasari das Wort in dem Sinne bei

A. Pollajuolo gebraucht; die Angabe des Vaters besage also, daß sein Sohn Sandro bei einem Goldschmied in der Lehre sei. Dieser Lehrer war, nach Warburgs Annahme, nicht Sandros Bruder Giovanni, sondern der Vater des berühmten Stechers Maso Finig erra, Antonio Finiguerra, mit dem Sandros Vater nach einer urkundlichen Notiz gerade in jenem Jahre 1457 in geschäftlicher Beziehung stand. Horne will seine Annahme, daß leggere statt legare zu lesen sei, noch mit einer Kopie der Denunzia, die der Sohn Giovanni abgab, stützen. In dieser ist aber leider auch gerade in dem ominösen Wort eine Fehlstelle; es ist nur zu lesen: sta al l...ere, wonach Horne als zweifellos die Ergänzung

al legere (für leggere) annimmt. Es bleibt unter diesen Umständen abzuwarten, ob nicht später ein glücklicher Fund in den Urkunden Klarheit bringen wird. Annehmen dürfen wir aber nach der gründlichen Kenntnis, die Sandro in seinen Werken sowohl in der Bibel wie im Dante und in der klassischen Literatur, soweit sie ihm durch Übersetzung zugänglich war, bekundet, daß seine Vorbildung in der Schule ihn zu späterer Fortbildung vollauf befähigte.

Die Katasterberichte ergeben auch sonst den Anhalt, um daraus in Verbindung mit anderen Urkunden und Mitteilungen von Zeitgenossen und alten Biographen über die Person des Künstlers und sein Leben wertvolle Schlüsse zu ziehen, so knapp und wenig zahlreich sie sind. Wir erfahren, daß Sandro in einem Hause nahe bei der Kirche Ognissanti geboren wurde, von wo der Knabe den Blick auf den dahinter liegenden Kirchhof hatte, auf dem er auch seine letzte Ruhestatt finden sollte. Der Vater, der Lohgerber war, erwarb einige Jahre nach Sandros Geburt ein Haus in der jetzigen Via Porcellana nahe bei der alten Wohnung, und hier hat der Künstler bis in die Zeit Savonarolas, wahrscheinlich sogar bis zu seinem Tode gelebt; vom Jahre 1494 an, wo er mit seinem Bruder Simone zusammen eine Villa vor Porta San Frediano kaufte, vielleicht abwechselnd mit dem Sommeraufenthalt auf dem Lande. Auf ein ausgezeichnetes Familienleben hier lassen wieder die kurzen Notizen vereinzelter Urkunden schließen. Wir erfahren, daß der Vater, der ein sehr hohes Alter erreichte, in seinem Hause der Mittelpunkt der Familie blieb, daß neben Sandro noch verschiedene Mitglieder der Familie hier wohnten oder schließlich hierher zurückkehrten und daß der Künstler, der nie verheiratet war, hier auch wohnen blieb, als ein Neffe mit seiner Familie das Haus übernahm.

Von den drei älteren Brüdern Sandros war der älteste der bereits 1420 geborene Giovanni, ein wohlhabender Banksensal, der besonders für die Familie gesorgt und wohl auch die Erziehung Sandros überwacht zu haben scheint; erklärt doch der Vater schon 1457, daß er bei seinen 65 Jahren nicht mehr viel mit seinem Handwerk verdienen könne. Dieser Bruder hatte den Spitznamen Botticello, das »Fäßchen«, wohl wegen seiner kurzen, beleibten Figur. Daß nicht nur der junge Bruder Sandro, sondern schließlich die ganze Familie diesen Spitznamen als Rufnamen erhielt, deutet gleichfalls auf eine hervorragende Stellung dieses wohlhabenden ältesten Sohnes in der Familie. Trotz seinem Vermögen wohnte auch er noch im Jahre 1457 mit seiner Frau im Hause des Vaters. Der zweite Sohn, Antonio, 1430 geboren, war Goldschmied, scheint aber diese

Kunst mehr handwerksmäßig als Goldschläger betrieben zu haben. Die Angabe Vasaris, daß Sandro zuerst zu einem Goldschmied namens Botticelli in die Lehre gekommen sei, ist vielleicht, wie seine Erklärung dieses Namens, nur eine Ungenauigkeit, indem der Vater seinen Alessandro nach vollendeter Schulzeit, also wohl zur Zeit jener Denunzia von 1457, zu dem älteren Bruder Antonio in die Goldschmiedewerkstatt (und, nach Warburg, dann weiter zum Goldschmied Antonio Finiguerra) gegeben haben kann. Diese würden dann bald die besondere Veranlagung Sandros erkannt und seine Aufnahme in die Werkstatt Fra Filippos veranlaßt haben. Von dem dritten Bruder Sandros, Simone, der nur ein Jahr älter war als dieser, sagt der Vater zum Kataster von 1457 selbstbewußt, daß er »im Begriff sei, ihn mit Pagnolo Rucellai nach Neapel zu senden«. Bei diesem vornehmen Kaufherrn blieb Simone in Neapel einige dreißig Jahre, kehrte aber dann in das Vaterhaus zurück und stand dem Künstler seither besonders nahe. Durch ihn erfahren wir aus Lebenserinnerungen während der unruhigen Zeit der Savonarola-Herrschaft, die sich von ihm erhalten haben, noch einige interessante Angaben auch über seinen Bruder Sandro.

Diese nüchternen Notizen über an sich wenig interessante Verhältnisse einer kleinbürgerlichen Florentiner Familie verdienen so eingehend aufgezählt zu werden, weil wir daraus nicht nur die Lebensdaten, die äußeren Verhältnisse des Künstlers und seine Umgebung kennen lernen, sondern auch wertvolle Schlüsse auf seinen Charakter und seine Gesinnung wie auf die Einwirkung auf seine Kunst zu ziehen imstande sind. Die Innigkeit der Empfindung, die tüchtige, fromme Gesinnung, die aus allen seinen Werken spricht, ist sicher mit erwachsen in diesem engen, einträchtigen Familienleben, in dem doch auch der angeborene Humor und die Lebensfreudigkeit des Toskaners zu ihrem Rechte kamen. Die herrliche Gabe, die dem jungen Künstler als seine eigenste mitgegeben war und die er vor allen seinen Landsleuten voraus hatte, die reiche Phantasie und das hohe Schönheitsgefühl, konnte durch das, was Familiensinn, Zeit und Volkscharakter hinzutaten, nur aufs vorteilhafteste entwickelt werden. Ob Sandros Mutter, Smeralda, einen wesentlichen Anteil an der Erziehung des Gemütes ihres Sohnes hatte, wie wir bei der Bedeutung der Frauen jener Zeit in Florenz annehmen möchten, dafür haben wir leider keinerlei festen Anhalt; die brave Frau, die ihrem Gatten Mariano im Laufe mehrerer Jahrzehnte acht Kinder gebar und großzog, wird in den Katasterangaben immer nur nach Namen und Alter erwähnt.

Die übereinstimmende Angabe der alten Künstlerbiographen, daß Sandro der Schüler des Fra Filippo Lippi gewesen sei, wird zwar nicht durch Urkunden, wohl aber durch die frühen Gemälde des Künstlers vollauf bestätigt. Er muß um 1458 oder spätestens 1459 (wohl nach kurzer Lehrzeit in einer Goldschmiedewerkstatt) bei Filippo in Prato als Schüler eingetreten sein. Der Frate malte damals im Dom seinen umfangreichsten und hervorragendsten uns erhaltenen Freskenzyklus, dessen Ausführung ihm schon 1451/52 übertragen war, an dem er aber mit starken Unterbrechungen bis gegen 1465 tätig war. Im Frühjahr 1467 ging er dann zur Ausmalung des Chors im Dom nach Spoleto, vor deren Vollendung er dort 1469 starb. Da Botticelli frühestens 1458 beim Frate als Schüler eintrat, wird er verschiedene Jahre, vielleicht bis zu dessen Übersiedlung nach Spoleto, in seiner Werkstatt geblieben sein. Vasari berichtet, daß Filippo zu seinem Schüler große Liebe gewann und sich den Unterricht desselben besonders angelegen sein ließ. Dies bestätigt in der Tat der Umstand, daß der Nachfolger in Filippos Stellung als Vorsteher des Klosters Santa Margherita in Prato, Fra Diamante, zugleich sein Schüler und Mitarbeiter in Prato und Spoleto, nicht lange nach seiner Rückkehr aus Spoleto 1470 Filippos Sohn, den etwa 13jährigen Filippino, Sandro als Schüler anvertraute.

Als Gehilfe bei seinen Arbeiten kann Filippo Sandro aber nur in untergeordneter Weise beteiligt haben, da wir nichts von seiner Art darin entdecken. Nach Spoleto begleitete er ihn keinesfalls; er muß sich als selbständiger Maler bereits in Florenz einen Namen gemacht haben, als der Frate in Spoleto wirkte, da er im Frühjahr 1470, also mit etwa 25 Jahren, den Auftrag erhielt, statt Piero Pollajuolo eine noch fehlende Tugend in der Mercanzia zu malen, anscheinend weil die Tafeln der übrigen Tugenden nicht den vollen Beifall gefunden hatten. In der Tat steht die »Tapferkeit« von der Hand des Sandro wesentlich höher als die Tugenden des Piero Pollajuolo, mit denen sie jetzt zusammen in den Uffizien aufgestellt ist. Aber diese Arbeit ist — wie wir gleich näher sehen werden — schon so eigenartig, zeigt so wesentlich abweichende Züge von der Art des Fra Filippo, daß eine Reihe von Arbeiten noch vorausgegangen sein müssen, in denen sich der Einfluß seines Lehrers stärker bekundet haben müßte. Urkundlich beglaubigte Bilder dieser Art sind leider nicht bekannt, wohl aber sind Gemälde, die bisher teils als Schulbilder von Fra Filippo oder von Botticelli selbst teils als Werke des Filippino galten, als solche vom Frate abhängigen Jugendwerke mit Erfolg von verschiedenen Seiten in

Anspruch genommen worden. Dahin gehört vor allem eine figurenreiche, in dem breiten, niedrigen Format einem Caßone-Bild ähnliche Anbetung der Könige in der Londoner National Gallery, welche im Palazzo Orlandini zu Florenz, aus dem sie erworben wurde, noch dem Fra Filippo und in der National Gallery bis vor kurzem seinem Sohne Filippino zugeschrieben wurde. Als Werk Botticellis hat sie zuerst Morelli öffentlich angesprochen; ihm stimmt Horne ohne Bedenken zu.

Die Komposition dieses Gemäldes mit seinen zahlreichen kleinen Figuren steht einer, freilich im Rund komponierten, Anbetung der Könige aus Filippos Jugendzeit in der Cook-Gallery zu Richmond besonders nahe. Der feierliche

Aufzug, die Anordnung in den Ruinen, der Felsenweg, durch den das Gefolge gedrängt heranreitet, finden sich hier wie dort. Die Hauptgruppe, namentlich Maria und das Kind, bekunden das Vorbild Filippos ebenso deutlich wie die langen Gewänder mit ihren tiefen Falten, die phantastischen Kopfbedeckungen, welche Turbane darstellen sollen, die kleinen Köpfe und Hände, die zarten Jünglingstypen ohne besondere Individualität und die reiche helle Färbung. Dagegen zeigt das enge Zusammengruppieren, die größere Ruhe in Anordnung und Haltung, die Bildung der Falten, zeigen die schlanken Pfeiler der antiken Ruinen, in die der Stall eingebaut ist, wie die Zusammenstellung der Farben im Wesentlichen schon die für Botticellis Frühzeit charakteristische Art. Im Gefolge findet sich auch der elegante junge Stallmeister, dem wir auch auf den anderen frühen Darstellungen der Anbetung der Könige begegnen werden; und zwischen den sonst indifferenten, meist jugendlichen typischen Köpfen entdecken wir links unter den Reitern den älteren Mann mit dem spitzen schwarzen Vollbart und dem langen wallendem Haar, der später eine typische Gestalt in den meisten Gemälden Botticellis bildet. Abgesehen von der ganz jugendlichen Art, in der uns Sandros Kunst hier entgegentritt, läßt sich aus vereinzelten Zeitkostümen, aus dem breiten Zaumzeug der Pferde, aus dem Anbringen solcher Genremotive wie des später beim Künstler nie mehr vorkommenden Zwerges, aus der primitiven Art, wie der perspektivischen Wirkung halber ein Stück Mauer als Kulisse ganz in den Vordergrund geschoben ist, die Entstehung des Bildes sicher noch in die sechziger Jahre, und zwar wohl nicht sehr lange nach der Mitte, ansetzen.

Die Londoner National Gallery besitzt noch eine zweite »Anbetung der Könige«, früher auch Filippino benannt, die gleichfalls ein charakteristisches Jugendwerk Botticellis unter Fra Filippos Einfluß ist. Es ist, wie das Vorbild dieses Meisters in dem schon genannten Gemälde der Cook-Galerie in Richmond, ein Rundbild. Der Fortschritt gegenüber der eben beschriebenen gleichen Darstellung des jungen Künstlers ist augenfällig, wenn auch die leider schlechte Erhaltung des Bildes ein sicheres Urteil erschwert. Schon im Aufbau der Komposition zeigt sich die Überlegenheit. Botticelli entwickelt hier die Darstellung nicht im Vordergrunde der Bühne durch Nebeneinanderstellen der Figuren und Gruppen, sondern in richtiger perspektivischer Anordnung hintereinander. Deshalb sehen wir die heilige Familie nicht mehr vorn in einer Ecke, sondern in der Mitte, und zwar in ziemlicher Entfernung unter den

hohen, schlanken Ruinen, welche die Gruppen der zahlreichen Versammlung zusammenfassen und welche perspektivisch sehr geschickt erfunden und gezeichnet sind. Rechts und links von der heiligen Familie und von den vor ihnen knienden Königen gruppieren sich nach dem Hintergrunde zu eng gedrängt ihre Hofleute, während das Gefolge der Troßknechte mit den Pferden, den Trompetern und Soldaten im Halbbogen davor den Vordergrund ausfüllt. Die Hirten, die in der frühen Anbetung, wenn auch in der äußersten Ecke, so doch ganz vorn angebracht sind, erscheinen hier kaum sichtbar ganz hinten in den Ruinen, wo der Künstler auch Ochs und Esel untergebracht hat, während selbst Ghirlandajo in seinem Gemälde der Anbetung in den Uffizien sie noch traulich die Köpfe über das Christkind recken läßt.

Ähnlich, aber schon geschickter als in jener ersten »Anbetung der Könige« in London, hat der Künstler auch hier zur Verstärkung der perspektivischen Wirkung und zur schärferen Abrundung der Figurengruppe ganz vorn ein paar mächtige Steinblöcke angebracht. Die einzelnen Gestalten wirken schon plastischer, die Typen sondern sich schärfer nach kräftigen Jünglings- und vollbärtigen Männertypen, ähnlich denen, die später die Regel bei ihm werden. Auch ist die Faltenbildung schon eine geschmackvollere, natürlichere, während sich die übertrieben kleinen, wenig geschickt gezeichneten Extremitäten, namentlich die kleinen Füße, auch hier noch finden. Ist schon in der Architektur, so reich sie ist, die naturalistische Wiedergabe des Materials in Bildung, Farbe und Konstruktion vermieden — auch in den Kostümen verrät sich die seinen meisten Zeitgenossen charakteristische Freude an der treuen Wiedergabe prächtiger Stoffe in keiner Weise —, so ist die landschaftliche Ferne, die hier wie in verschiedenen Bildern der nächsten Jahre noch einen beim Künstler ungewöhnlich breiten Raum einnimmt, in Ausführung und Farbe doch völlig zurückgedrängt; in ihrem milchgrauen Ton und ihrer Unbestimmtheit wirkt sie mehr wie ein indifferenter Vorhang, um die figürliche Darstellung um so stärker zur Geltung zu bringen. Wie ganz anders hatte Benozzo Gozzoli schon wenige Jahre vorher seine herrlichen Fresken der »Anbetung der Könige« in der Kapelle des Mediceerpalastes aufgefaßt und gemalt, worin die reiche phantastische Landschaft mit stärkstem Wirklichkeitsstreben zur Geltung gebracht, die Kostüme in Stoffen und Mustern in möglichster Treue und Pracht wiedergegeben und eine Fülle von Individualitäten geschildert sind. Auch die Perspektive von Botticellis Bild, so gut sie in der Zeichnung verstanden ist, verrät nichts von der fast aufdringlichen Zurschaustellung wie bei den meisten gleichzeitigen Künstlern, zeigt vielmehr, daß er weniger in die Tiefe komponiert als in der Fläche, nicht hinter, sondern übereinander seine Darstellung aufbaut. Schon hier verrät der Künstler, daß er im Interesse der Steigerung der dekorativen Erscheinung wie des Ausdrucks seiner Gestalten den lebensfreudigen Naturalismus seiner Zeitgenossen ablehnt und nach Art der gleichzeitigen nordischen Teppichweber mehr auf das gotische Prinzip der flächenhaften Darstellung zurückgeht.

Horne setzt dieses Tondo der Anbetung etwa in das Jahr 1476, kurz vor die Anbetung mit den Bildnissen der Mediceer in den Uffizien. Das scheint mir wesentlich zu spät; auch letzteres Bild ist schon mehrere Jahre früher zu datieren als Horne annimmt, aber diese Londoner Anbetung hat in ihrem engen

Anschluß an Fra Filippo noch einen ausgesprochen altertümlichen Charakter, so daß sie wohl noch ein oder zwei Jahre vor 1470 entstanden sein wird. In jenem Florentiner Bilde zeigt sich eine Anschauung und Behandlung, die wesentlich abweichend ist und die in der entschieden naturalistischen Behandlung, die in jenen Bildern fast abgelehnt wird, einen neuen starken Einfluß auf den jungen Künstler verrät. Das charakteristische Gemälde dafür, zugleich ein Hauptwerk Botticellis in dieser abweichenden Art und von größter Bedeutung für die Aufklärung seiner Jugendentwicklung, ist die Tafel mit der thronenden

Gestalt der »Tapferkeit« in den Uffizien. Wie bereits erwähnt, wurde dieses trefflich erhaltene Bild als letztes in der von Piero Pollajuolo in den vorausgehenden Jahren gemalten Folge von Tafeln mit den übrigen Tugenden 1470 durch Vermittlung von Piero Soderini für den Preis von 20 Gulden dem Sandro in Auftrag gegeben. Daß Morelli dieses Bild trotz der Beglaubigung durch die alten Biographen als Werk des Künstlers ablehnte, ist in seiner vielfach irrtümlichen Auffassung der Kunst Botticellis und dessen künstlerischer Entwicklung begründet. Horne hat seinen Irrtum berichtigt, obgleich ihm die Urkunde über den Auftrag der »Fortitudo« an Sandro noch unbekannt war, hat auch die Zeit der Entstehung, die er um 1468/69 annimmt, richtig angesetzt. Wenn er aber in Sandros »Tapferkeit« die deutlichste Abhängigkeit von der Kunst der Pollajuoli zu erkennen glaubt, ja der Vermittlung dieser Künstler den Auftrag an Sandro zumessen, wenn er sogar in der weiteren Entwicklung des Künstlers immer wieder den Einfluß der Brüder Pollajuoli erkennen will, so verrät sich darin seine Abhängigkeit von Morellis Lehre, der die Kunst und den Einfluß der Brüder mit der des verwandten Andrea Verrocchio in verhängnisvoller Weise verwechselt hat; in diesem Falle sogar in Übereinstimmung mit dem sonst von ihm so arg befehdeten Cavalcaselle. Nach dem Austritt aus Fra Filippos Werkstatt hat nicht Antonio oder Piero Pollajuolo, sondern Verrocchio den jungen Botticelli beeinflußt und zur Entwicklung von dessen Kunst ein wesentliches Element hinzugebracht.

Sandro erscheint in diesem Tafelbild der »Fortitudo« so stark in der Richtung Verrocchios, daß Ulmann ihn daraufhin als dessen direkten Schüler erklärt hat. Für diese Annahme, daß er längere Zeit Verrocchios Werkstatt besucht habe, besitzen wir zwar keinen festen Anhalt, wohl aber macht sich Verrocchios Einfluß hier und sonst in den frühen Bildern so stark geltend, daß jene Hypothese keineswegs unwahrscheinlich ist. Gerade der Vergleich mit den übrigen Tafeln der Tugenden von Piero zeigt dies aufs deutlichste. Statt der steifen, leblosen Haltung und Bewegung von Pieros Figuren zeigt Sandros Gestalt eine kecke Bewegung und originelle Anordnung, die den Charakter der Figur trefflich zum Ausdruck bringen. Ihre kontrapostliche Wendung, die mit Anmut gepaarte Kraft, mit der sie den Streitkolben in beiden Händen hält, verrät das Vorbild Verrocchios. Statt der flachen Behandlung und der hellen, kalten Fleischfarbe bei Piero finden wir hier warmes Inkarnat und kräftige Modellierung durch starke Schatten, statt des eiförmigen Kopfes mit langer gerader Nase und müden Augen

zeigt Sandros »Fortitudo« einen rundlichen Kopf mit Stupfnäschen, kleinem vorspringenden Kinn, fein geschwungenem Mund und lebendigen Augen unter starkem Augendeckel, statt der starren Hände mit mageren Fingern Hände mit kräftigen Knöcheln und schön bewegten und geschickt verkürzten Fingern, statt der reich gemusterten glatte Stoffe. Auch in der Faltenbildung sind beide Künstler zwar verwandt, aber Sandro erscheint darin dem Piero wesentlich überlegen durch gute Zeichnung und Modellierung; auch finden sich die Moiré- und Damaststoffe, welche dieser besonders liebt und für die tiefe, malerische Wirkung seiner Bilder glücklich ausnutzt, bei Sandro niemals. Dieser hat hier, offenbar im Interesse der einheitlichen Wirkung des Raumes der Mercanzia, für den sämtliche Bilder bestimmt waren, zwar die satte tiefe Farbenstimmung, wie sie beide Pollajuoli, aber zum Teil auch Verrocchio besitzen, mit großem Geschick der Färbung von Pieros Tafeln angepaßt; doch ist seine Technik auch hier — wie in allen seinen Bildern — einfache Temperamalerei, nur mit stärkerer Anwendung von Lasuren. Mit der den beiden Brüdern eigentümlichen Technik der zähen, tief leuchtenden Sanderakfarben, denen ihre Bilder die starke malerische Wirkung verdanken, hat Sandro niemals auch nur einen Versuch gemacht.

Den doppelten Einfluß, den älteren von Fra Filippo und den späteren von Verrocchio, können wir noch in einer Reihe von Madonnenbildern verfolgen, die bis vor kurzem alle möglichen Namen, nur nicht den des Botticelli führten und in den Sammlungen, in denen sie sich befinden, meist auch heute noch führen. Sie als Jugendwerke unseres Künstlers nachzuweisen, in denen sich seine Entwicklung aus dem schüchternen Schüler Fra Filippos bis zum selbständigen Meister verfolgen läßt, bin ich bestrebt gewesen, seit mir Mitte der siebziger Jahre die Leitung der Neuauflagen von Burckhardts »Cicerone« anvertraut worden ist. Der Zustimmung gegenüber, die diese Zuschreibungen bei deutschen und italienischen Forschern fast übereinstimmend gefunden haben, steht eine ebenso scharfe Ablehnung seitens der Anhänger Morellis entgegen, die nur das eine späte Bild aus dieser Reihe, die Madonna aus Palazzo Chigi, jetzt bei Mrs. Gardner, als zweifelloses Werk Botticellis anerkennen. Aber abgesehen davon, daß wir diese Mischung von Einflüssen Filippos und Verrocchios sonst bei keinem anderen Künstler finden, verrät sich Sandros eigene Art in allen diesen Madonnenbildern, je vorgeschrittener sie sind, um so stärker. Verschiedene darunter, namentlich die frühesten, lassen als Vorbild noch ganz deutlich das bekannte

Meisterwerk des Frate in den Uffizien, Maria in Anbetung des Kindes, das ihr zwei Engel entgegenreichen, erkennen. Selbst wenn man das noch schülerhaft befangene Bild im Hospital der Innocenti zu Florenz, das fast eine freie Kopie danach genannt werden muß, nur allgemein als eine Arbeit aus der Werkstatt des Filippo gelten lassen will, so läßt die freiere, auf Maria und das Kind beschränkte Komposition der Madonna Guidi (verkauft in Rom 1902) im Kopf der Mutter wie in den Formen des Kindes und selbst in den Farben den späteren Botticelli schon deutlich erkennen. Auch dieses Bild lehnt sich wieder ganz nahe an Fra Filippo, jedoch an ein anderes Madonnenbild, das sich in der Pinakothek zu München befindet. In dem stummen, ernsten Ausdruck, in der Beziehung der Mutter zum Kind weicht es wesentlich von seinem Vorbild ab und zeigt den schon eigenartig sich entwickelnden jungen Meister. Die Felsenlandschaft im Grunde hat der Künstler gleichfalls dem Lehrer nachgebildet, aber die eigenartige reizvolle kleine Kuppelkirche, die in dem Münchener Bilde des Frate noch das Battistero in Florenz frei wiedergibt, ist hier in reinem Renaissancestil ausgebildet.

Eine ähnliche, künstlerisch schon wesentlich freiere Komposition in der Galerie zu Neapel, in der das Motiv des Lippischen Bildes mit den Engeln, welche Maria das Kind entgegenreichen, wiederkehrt, verrät im Kopf der Jungfrau schon das gleiche Modell wie das der »Fortitudo«; auch der hintere Engel hat schon echten Botticelli-Typus. Die Landschaft zeigt wieder, wie in dem Guidischen Bilde, vor einer Felswand den interessanten, achteckigen Kuppelbau, zur Seite schlanke Zypressen vor hellem Himmel. In ihrem matten, graulichen Licht, in dem kaum eine Lokalfarbe angedeutet ist, wie in der unbestimmten Zeichnung zeigt der Künstler hier schon seine spätere, ganz eigenartige Behandlung der Landschaft. Ein paar ähnliche Madonnenbilder mit Engeln zur Seite besitzen die National Gallery und die Straßburger Galerie; in beiden wird die Wirkung der etwas lieblos schülerhaften Behandlung noch verstärkt durch schlechte Erhaltung. Aus Santa Maria Nuova ist eine reichere Darstellung dieser Art und Zeit des Künstlers in die Sammlung der Uffizien eingereiht worden: Maria mit dem Kind auf dem Schoß, zwei Engeln zur Linken und dem jungen Johannes rechts. In der Gruppierung wie in den Typen schließt sie sich den verschiedenen Werkstattbildern und Reliefs Verrocchios mit der gleichen Darstellung schon näher an als dem Madonnenbilde Fra Filippos. Der Kopf der Maria ist dem der »Tapferkeit« in den Uffizien ganz

ähnlich; auch die Art, wie die Figuren eng zusammengerückt sind, verrät schon die Sandro später so eigentümlichen Komposition mit den im geschlossenen Halbkreis die Madonna umgebenden jugendlichen Engelsgestalten.

Wohl noch vor diesen Gemälden sind ein paar Madonnenkompositionen entstanden, in denen Maria meist in ganzer Figur genommen ist. Durch die Erhaltung des ursprünglichen reichen Renaissancerahmens besonders wertvoll ist darunter die »Madonna auf Wolken« in den Uffizien, die von einem Kranz roter Cherubim umgeben ist. Maria hält das Kind, das segnend zur Gemeinde herabblickt, fest in ihrem Arm und schaut es mit dem für Botticellis Madonnen so charakteristisch ernsten, fast traurigen Ausdruck an. Die Gruppe ist schon ganz geschlossen gegeben und mit großem Geschick in den Raum hineingestellt und mit dem einfach profilierten, aber kräftigen, originellen Rahmen vorzüglich zusammengebaut. Die reiche Vergoldung und Bemalung des Rahmens mit seinen eigenartigen Ornamenten verbindet sich mit dem Gold in dem Schmuck der Kleider, den Aureolen und dem Strahlenkranz, in dem die Cherubim erscheinen, zu einer sehr feinen tonigen Gesamtwirkung, wie sie nur Botticelli eigentümlich ist. Die

Zeichnung ist tüchtig, die Bildung des Kindes besonders individuell. Ein anderes Madonnenbild aus dieser früheren Zeit, in der Galerie des Louvre, ausnahmsweise mit Figuren in kleinem Maßstab, zeigt vor dunklem Vorhang Maria am Boden kauernd, das Kind im Schoß, dem sie einen Granatapfel reicht, zu einer Seite drei, zur anderen zwei jugendliche Engel in Verehrung. Die Anordnung dieser Jünglingsgestalten ist schon wesentlich freier und geschickter als in dem Uffizienbilde aus Santa Maria Nuova und schon eine Vorahnung der späteren Kompositionen in großen Rundbildern mit der Madonna umgeben von einer Gruppe jugendlicher Engel. In den tiefgestimmten, für Botticelli charakteristischen Farben ist das Bild von feiner Harmonie und besonderem Reiz.

Ein anderes, aber größeres Madonnenbild mit ganzen Figuren, wieder in den Uffizien, zeigt Maria, wie sie dem Kind auf ihrem Schoß einen Granatapfel reicht, von dem es einige Kerne zum Munde führt. Der Kopf der Maria in diesem trefflich erhaltenen Bilde geht auf dasselbe Modell zurück wie der der »Fortitudo« und hat die gleiche kräftige Karnation. Hier und in dem ebengenannten Pariser Bilde weist Sandro zum erstenmal in seinen Madonnenbildern auf den Opfertod Christi hin, auf den die Scholastik den Granatapfel

bekanntlich symbolisch bezog. Das Gemälde ist sonst mehr ein Bild stillen Mutterglückes, wie es die Madonnenreliefs eines Antonio Rossellino und Andrea della Robbia schildern. Hinter der Gruppe ist eine Rosenhecke sichtbar, über der ein Stück des Himmels durchschimmert. Hier hat der Künstler mit Gold gespart oder sparen müssen. Denn auf Vergoldung — die einen wesentlichen Teil der Kosten eines Bildes auszumachen pflegte und daher in den Kontrakten oft ausdrücklich festgesetzt wurde — legten reiche Besteller damals noch besonderen Wert. Dadurch sind die Lokalfarben stärker in ihrer Wirkung, und die farbigen Stoffe heben sich von der tiefgrünen Hecke kräftig ab. Eigenartig ist, daß Maria unter einem Bogen sitzt, der beiderseits von zwei nahe beieinander stehenden Säulen getragen wird. Die Kapitelle dieser Säulen sind Kompositakapitelle, deren Blätter einen eigentümlich unreinen, noch gotisierenden Charakter tragen. Dies ist augenscheinlich mit Rücksicht auf den Rahmen des Bildes geschehen, der mit seinen Krabben auf dem Abschluß in stumpfen Spitzbogen auch in seinen gedrehten Säulen und in den Ornamenten den gleichen unreinen Charakter trägt, wohl aus Rücksicht auf die gotische Kirche oder Kapelle, in der das Bild zur Aufstellung kommen sollte. Wir sehen daraus — und verschiedene andere völlig gesicherte Bilder des Künstlers beweisen dies aufs schlagendste, wie wir später noch sehen werden —, daß Botticelli auch auf die Einrahmung seiner Gemälde besonderen Wert legte und diese in glücklichster, auch für die Farbenwirkung seiner Bilder günstigster Weise ausführte, beziehungsweise ausführen ließ; wird doch ein Künstler wie der ältere Giuliano da San Gallo als der Verfertiger eines solchen Rahmens für eine Altartafel Sandros genannt. Bei jenem Madonnenbilde der Uffizien, bei dem es galt, sich in die der Auffassung des Künstlers fernstehende gotische Formensprache zurückzuversetzen, ist freilich die Lösung nicht besonders glücklich ausgefallen.

Ein anderes Madonnenbild dieser frühen Zeit des Künstlers im Palazzo Corsini zu Florenz besitzt gleichfalls noch seinen alten Tabernakelrahmen, aber in kräftigen Renaissanceformen; leider ist er so unangenehm neu vergoldet, daß dadurch die Wirkung des fein empfundenen Bildes geradezu geschädigt wird. Maria ist stehend in halber Figur dargestellt, das neben ihr stehende Kind an sich drückend. Die Komposition erinnert an plastische Arbeiten der Zeit, namentlich an die bekannten späteren Madonnenreliefs von Desiderio. Das durch eine Säule geteilte große Fenster, welches im Grunde die Aussicht auf die Landschaft eröffnet, während das volle Licht von vorn kommt, hat der junge

Künstler von seinem Lehrer Filippo übernommen, der dabei aber niederländischen Vorbildern folgte. Die Verhältnisse des Kinderkörpers, dessen Beinchen zu kurz sind, sind verfehlt, aber Zeichnung und Modellierung, namentlich in Kopf und Händen der Maria, sind schon vortrefflich, gehen über Fra Filippo hinaus und zeigen wieder aufs deutlichste den Einfluß Verrocchios. Von besonderem Reiz ist die herzliche Beziehung zwischen Mutter und Kind, wie Maria das Kind an sich drückt und mit jenem nur Sandro eigentümlichen halb traurigen, halb beseligten Ausdruck den vertrauensvollen Blick des Kindes erwidert. Botticelli übertrifft schon hier in der malerischen Darstellung des Verhältnisses von Mutter und Kind, in der die Plastik vorangegangen war, sowohl seine Lehrer wie seine Florentiner Zeitgenossen.

Fast die gleiche Gruppierung und Empfindung zeigt ein größeres Madonnenbild im Louvre, in dem die Gruppe durch den in stiller Verehrung herantretenden jungen Johannes vergrößert ist. Die Komposition wird durch eine Hecke abgeschlossen, aus deren tiefem Grün blühende Rosen herausleuchten. Zeichnung und Durchführung sind noch sorgfältiger als in der Madonna Corsini, wenn auch hier wieder der Unterkörper des Kindes wesentlich zu kurz und die Ausführung des Johanneskopfes zu steif und trocken ist, eine Schwäche, die mehr oder weniger allen Darstellungen des kleinen Johannes bei Botticelli anhaftet. Man hat sie deshalb von verschiedenen Seiten als Werke des Künstlers rundweg abgelehnt; sicher mit Unrecht. Botticelli war bemüht, in Johannes schon als Knaben und Jüngling den Asketen darzustellen; da es ihm aber widerstrebte, dies in naturalistischer Weise zu tun, suchte er dafür einen besonderen Typus zu erfinden, der jedoch der Darstellung der Jugend nicht entsprach und unwahr erscheinen mußte. Die Gruppe von Mutter und Kind hat der Künstler dagegen hier schon mit größter Innigkeit wiedergegeben. Das Kind schmiegt sich liebevoll an die Mutter, die es mit beiden Händen an sich preßt, im Begriff, einen Kuß auf seine Stirn zu drücken; ein Bild echten Mutterglückes, freilich nicht in lauter, stürmischer Äußerung, sondern in der Botticelli und nur ihm eigenen zurückhaltenden, keuschen und doch so innigen Art. Die Falten des dicken Mantelstoffes fallen schwer, aber der dünne Stoff des Kinderhemdes und der durchsichtige Kopfschleier der Mutter ist mit größtem Geschmack angeordnet und delikat ausgeführt. Ebenso liebevoll ist das Gebetbuch in seinem kräftigen Pergamenteinband mit Schlössern und Beschlägen, sind die durchsichtigen goldenen Heiligenscheine mit ihren zierlichen Ornamenten ausgeführt.

Eine sehr ähnliche, in ihrer Art schon vollendete Komposition zeigt die Madonna aus Palazzo Chigi, jetzt im Gardner-Museum zu Boston. Hier ist an die Stelle des Johannesknaben ein schöner jugendlicher Engel, einen Olivenkranz in den Locken, getreten, der dem Christkind in einer zierlich getriebenen Silberschüssel Trauben reicht, zwischen denen reife Ähren stecken. Der Knabe, den Maria auf ihrem Schoße hält, hat die Rechte erhoben, die er segnend über die Schüssel erhebt, aus der Maria eine Ähre herauszieht. Diese Bewegung läßt keinen Zweifel über die Bedeutung der Gabe, die der Engel darbringt: Ähren und Trauben — Brot und Wein, also das Symbol des Todesopfers Christi, das Maria für den Knaben annimmt, der segnend seine Zustimmung gibt. Das tiefernste Motiv dieses schlichten Madonnenbildes erklärt uns die gehaltene Stimmung der Gruppe, namentlich im Ausdruck von Mutter und Kind. Da aber eine verwandte Stimmung mehr oder weniger deutlich in allen Madonnendarstellungen Sandros zum Ausdruck kommt, da wir ferner sehen, wie das Kind meist eine Granate, das Symbol des Todesopfers Christi, in der Hand hält oder mit der Dornenkrone spielt oder wie die Engel ihm die Marterwerkzeuge entgegenhalten, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß der Künstler in jenem ernsten, oft geradezu schwermütigen Ausdruck von Mutter und Kind die Vorahnung von dessen Beruf und Geschick hat wiedergeben wollen, ähnlich wie dies schon vor ihm Donatello in seinen Madonnenreliefs in dramatischerer Weise zum Ausdruck gebracht hatte. Diese symbolische Bedeutung, die das eigentliche Motiv des Bildes ist, das sich dem flüchtigeren Blick als einfache Schilderung stillen Familienglücks darstellt, läßt es nur gerechtfertigt erscheinen, wenn wir auch sonst in Botticellis Bildern auffallende Motive oder selbst nebensächliche Dinge genau auf ihre mögliche Bedeutung prüfen und Beziehungen der einen oder anderen Art daraus zu erklären suchen. Zugleich sind uns solche Gemälde der Beweis für die tief religiöse Empfindung des Künstlers, die er wie in seiner Kunst so auch in seinem Leben stets bekundet hat, auch in der Zeit, in der er, von der humanistischen Richtung des Mediceer-Kreises voll ergriffen, mit Vorliebe antike Motive zur Darstellung brachte.

In Zeichnung, Modellierung und Durchbildung wie in der Komposition ist dieses Madonnenbild das vollendetste und späteste unter den hier betrachteten Jugendwerken Botticellis. Es wird sogar schon nach dem Tafelbild mit der »Tapferkeit« von 1470 entstanden sein, da es sich, abgesehen von der Komposition und der Gestalt des Engels, schon weiter von Verrocchio entfernt und

den Künstler in seiner vollen Eigenart zeigt. Auch in Einzelheiten bietet das Bild wertvollen Anhalt zu interessanten Beobachtungen, die uns bestätigende Rückschlüsse auf die besprochenen Jugendwerke des Künstlers gestatten. Die Gruppe wird hinten abgeschlossen durch einen primitiven Aufbau, eine Art hohe Balustrade aus schmucklosen Pfeilern und Steintafeln, deren weite Öffnung einen Ausblick in die Landschaft erlaubt. Die Art, wie dieses Architekturstück nach dem Grunde sich verkürzt, zeigt, daß es dem Künstler darum zu tun war, seinem Bilde mehr perspektivische Wirkung zu geben. Fast den gleichen architektonischen Abschluß zeigt das besprochene Bild in der Galerie zu Neapel, hier jedoch geschlossen und niedriger, so daß die Landschaft darüber sichtbar ist. Auch in dem Madonnenbilde der Galerie Corsini, in der Madonna vor der Rosenhecke, selbst in der Innocenti-Madonna bringt der Künstler architektonische Hintergründe zu gleichem Zwecke an, doch regelmäßig ohne diesen Zweck recht zu erreichen; denn hier noch weit mehr als in den beiden früheren Darstellungen der Anbetung der Könige in der National Gallery ist die Komposition ganz in der Fläche gesehen, so daß die Architektur dahinter sie nicht als Gruppe heraushebt, sondern sie geradezu einengt und auf ihr lastet. Das Gleiche gilt von der Landschaft, wenn sie ausnahmsweise in diesen Bildern eingeführt wird; statt der Gruppe Licht und Luft zuzuführen, erscheint sie mehr wie eine Dekoration an der Wand. Also auch hier das alte gotische Prinzip, zu dem Botticellis Kunst, wenn auch halb unbewußt, zurückkehrt. Das enge Tal, in das wir in dem Gardner-Bilde hineinblicken, gleicht mit seinem kleinen Kastell am Flusse und der gotischen Dorfkirche der landschaftlichen Ferne in den Gemälden Verrocchios und seiner Schule, denen es entlehnt ist, aber im Gegensatz gegen diese wirkt es doch flach und dient nur als dekorativer Abschluß.

Diese ungewöhnlich reiche Zahl unter sich nahe verwandter Madonnenbilder bildet eine Kette, in der sich lückenlos Glied an Glied schließt, die — so überzeugend wie selten bei einem andern Künstler — Botticellis künstlerische Herkunft von Fra Filippo und Verrocchio und seine allmähliche Entwicklung zu voller Eigenart verfolgen läßt. Daß die alten Zuschreibungen an Fra Filippo, Filippino und andere Künstler unrichtig sind, ergibt sich schon aus der Zeit, in der diese Bilder entstanden sind, da sie sich sämtlich auch nach äußeren Anhaltspunkten als Werke vom Ende der sechziger und aus dem Anfang der siebziger Jahre nachweisen lassen. So ist hier die Ornamentik in der Architektur noch unrein und zeigt vor allem in den Kapitellen die Kompositaform mit den Pfeifen nach

Art des alten Giuliano da Sangallo und des Giuliano da Majano, während von den achtziger Jahren ab das korinthische Kapitell an ihre Stelle tritt und das Ornament überhaupt klassischer und reicher wird. Auch die Tracht, obgleich bei Maria aus dem Zeitkostüm in idealer Weise umgestaltet, verrät doch die gleiche Zeit um die Wende der sechziger zu den siebziger Jahren. Das ganz hoch gegürtete Kleid, die Fältelung in engen, unter dem Gürtel zusammengenestelten Röhrenfalten, die Art, wie das dünne Kopftuch wie eine Mütze aus Gaze kunstvoll über den Hinterkopf gelegt ist, vor allem die Haarfrisur weisen mit Sicherheit auf diese Zeit. Das Haar ist nämlich, wie es bald nach der Mitte des Jahrhunderts die Mode der italienischen Damen wurde, die bis gegen 1475 anhielt, scharf aus dem Gesicht nach hinten gekämmt, um eine große freie Stirn zu zeigen. Dabei verfuhren die jungen Damen so gründlich, daß die Haare allmählich fast bis zur Mitte des Kopfes ausgingen; galt doch die hohe gewölbte Stirn als besondere Schönheit, mit der sich ein kleines Näschen, ein fein geschwungener Mund und ein kräftig vorspringendes schmales Kinn und goldblondes Haar vereinigen mußten, sollte dem Geschmack der vornehmen Florentiner Stutzer genügt werden. Erst nach der Mitte der siebziger Jahre hörte diese Mode allmählich auf; das Haar wurde wieder mehr in die Stirn gestrichen, zunächst – da es vorn auf dem Kopfe weggekämmt war — durch kleine Löckchen ersetzt, dann an den Schläfen zu kurzen Locken aufgewickelt und schließlich leicht gewellt oder ganz schlicht aus dem hinten in einen dicken Knoten zusammengenommenen Haar kurz an den Schläfen herabhängend frisiert. Jene ältere Haartracht mit dem scharf nach hinten gekämmten Haar, das ein haubenartig zusammengelegtes Kopftuch bedeckt, zeigt Maria auf allen von uns hier zusammengestellten Jugendbildern des Künstlers, geradeso wie die im Jahre 1470 gemalte Gestalt der »Tapferkeit« in den Uffizien.

Diese ins Kleine gehende Ausführung auch von an und für sich nebensächlich erscheinenden Dingen war notwendig, weil sie die Zeit der Entstehung dieser für die frühe Entwicklung unseres Künstlers bedeutungsvollen Werke festlegt. Dadurch wird ihre Zuschreibung an Schüler und Nachfolger Sandros ausgeschlossen, während die Benutzung von Vorbildern des Fra Filippo und Verrocchio, die sie alle in mehr oder weniger starker Weise bekunden, nur auf den jungen Botticelli hinweisen; kein anderer Künstler könnte dafür in Frage kommen. Auch in den Farben wie in der Technik sind sie ganz charakteristisch für Sandro, und zwar gerade für seine frühe Zeit. Maria trägt

regelmäßig das karminrote Gewand mit tief ultramarinblauem Mantel darüber, der dunkelgrün gefüttert ist; die Engel haben hell-lila, rosafarbene oder grünliche Gewänder; diese reichen Farben stark abgetönt durch milchige durchsichtige Gazeschleier und Überwürfe wie durch Goldornamente von zierlicher Zeichnung. Es ist im wesentlichen dieselbe Farbenzusammenstellung wie bei Fra Filippo und bei seinem Nachfolger Verrocchio, aber die starke helle Farbigkeit des Frate ist durch seinen Schüler tiefer gestimmt und den kräftigen satten Farben Verrocchios gegenüber abgetönt durch einen warmen graulichbraunen Schimmer, den Sandro namentlich durch die tief gestimmten Goldtöne der Heiligenscheine und Stickereien seiner Gewänder erzielt. Dabei sind die Heiligenscheine nicht mehr tellerartig gebildet, wie von den großen Naturalisten der ersten Generation der Florentiner Renaissance, sondern nur ganz leicht, zierlich und geschmackvoll durch eng zusammengestellte Goldtupfen gebildet. Auch darin schließt sich Sandro, wenn auch wieder in eigener Weise, dem Vorbild von Filippo und Verrocchio an, während die Pollajuoli kaum noch den Schimmer eines Goldscheins hinter den Häuptern ihrer Heiligengestalten aufleuchten lassen. Auch solche anscheinend gleichgültigen Nebendinge helfen uns mit zur Bestimmung der Bilder, ihrer Meister und der Zeit ihrer Entstehung.

Die Darstellung der Madonna im Bilde begegnet uns in Florenz bei den bahnbrechenden Meistern der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nur ganz ausnahmsweise, meist in figurenreichen Altartafeln; die großen Plastiker, voran Ghiberti, Donatello und Luca della Robbia, waren ihren jüngeren Malergenossen zuvorgekommen und hatten die Darstellung der Gottesmutter mit ihrem Sohne im Relief recht eigentlich zu ihrer Domäne gemacht und die Verbreitung des Madonnenkultus dadurch wesentlich gefördert. In der Ausführung in Ton und in Nachbildungen in farbigem Stuck hatten sie zudem ein Mittel gefunden, auch dem wenig Bemittelten diesen anmutigsten Schmuck seines Zimmers oder seiner Kammer zu verschaffen. Erst Fra Filippo gewinnt das Florentiner Publikum wieder für das gemalte Madonnenbild; durch ihn angeregt, bilden es Verrocchio und seine Schüler weiter aus, aber erst Botticelli weiß ihm ganz neue Reize abzugewinnen, so daß durch ihn die Darstellung der Madonna im Bilde — wie gleichzeitig im Venezianischen durch Mantegna und Bellini, in der Lombardei durch Leonardo — wieder das Lieblingsmotiv für das Florentiner Publikum wird. Von Sandro sind eigenhändige Madonnenbilder in verhältnismäßig größerer Zahl erhalten; noch weit zahlreicher sind

Wiederholungen und freie Nachbildungen seiner Werkstatt, seiner Schüler und Enkelschüler, bis der junge Raphael in Florenz für die Madonnendarstellung sich begeistert und sie, von Leonardo angeregt, in neuer Weise belebt. Da Sandro in den verschiedenen Phasen seiner Tätigkeit das Madonnenbild verschiedenartig ausbildet, haben wir uns noch wiederholt damit zu beschäftigen.

III.

NATURALISTISCHE FRÜHWERKE BOTTICELLIS

In diesen verschiedenartigen, aber unter sich eng verwandten Madonnenbildern und in den beiden Darstellungen der Anbetung der Könige in der National Gallery läßt sich die Entwicklung Sandros als Schüler Fra Filippos und Verrocchios deutlich verfolgen. In Gemälden wie der »Fortitudo« der Uffizien und der Madonna bei Mrs. Gardner, die wir vorweg besprechen mußten, um daraus den Beweis für die Zuweisung jener frühesten Werke an Sandro zu führen, ist aber das Schülerhafte bereits völlig überwunden; in ihnen tritt der Künstler schon selbständig und gleichwertig neben Meister wie Verrocchio und die beiden Pollajuoli. Es beginnt mit ihnen eine Periode der Tätigkeit des jungen Künstlers, in der er in der plastischen Rundung seiner Gestalten, in ihren kräftigen Formen und starker Bewegung der naturalistischen Richtung der großen Florentiner Bronzeplastiker und Maler sich anschließt und durch die Erfolge, die er dadurch erzielt, in die vorderste Reihe der Künstler seiner Vaterstadt tritt. Die Anerkennung, die er durch seine Werke fand, die Beziehungen, die er dadurch namentlich zu dem Kreise der Humanisten um die Medici anknüpfte, und die neuen großen Aufträge, die er daraufhin erhielt, ermöglichten es ihm, seinen Stil jetzt rasch in voller Eigenart zu entwickeln.

Der Zeit und Richtung der »Fortitudo« in den Uffizien gehören noch ein paar kleine Bilder mit Darstellungen aus der Geschichte der Judith, die ursprünglich wohl zum Schmuck eines Möbels bestimmt waren. Sie schmückten im 16. Jahrhundert das Studio der Großherzogin Bianca Capello und befinden sich jetzt in den Uffizien. Das eine stellt die junge Heroine dar, wie sie nach vollbrachter Tat, gefolgt von ihrer Dienerin mit der Beute auf dem Kopf, aus dem Lager der Feinde nach Bethulia zurückkehrt. Das Gegenstück zeigt die Auffindung vom Leichnam des Holofernes in seinem Zelt durch sein Gefolge. Obgleich über diese beiden, nicht viel über spannengroßen Täfelchen Urkunden oder Nachrichten, die über das Ende des 16. Jahrhunderts zurückgehen, nicht vorhanden sind, sind sie nie angezweifelt worden und werden auch allgemein als Jugendwerke, die bald nach 1470 entstanden, angesehen. In der Tat ist die Verwandtschaft mit der »Tapferkeit« aus diesem Jahre in die Augen fallend; ist doch der Kopf der Judith nach dem gleichen Modell und augenscheinlich fast zur gleichen Zeit gemalt worden. Selbst das Diadem im Haar fehlt auch hier nicht. Dazu kommt, daß der Einfluß Verrocchios namentlich in der Judith noch besonders stark sich geltend macht. Nicht nur im Kopf der anmutigen jungen Heroine, der mit Verrocchios Engel auf der Taufe Christi in der ganzen Bildung

aufs engste verwandt ist: auch in der Erfindung und Anordnung der Szene, die auf einer über Tälern ansteigenden Höhe spielt, in dem frischen Ausschreiten und in der Wendung der Judith zu ihrer Magd verrät die Tafel deutlich ihre Abhängigkeit von Verrocchios »Reise des kleinen Tobias mit den drei Erzengeln« in den Uffizien zu Florenz, namentlich von der Mittelgruppe, dem Raphael mit dem Tobias. Auch von den Pollajuoli besitzen wir in der Galerie zu Turin ein bekanntes Werk mit dem gleichen Motiv des jungen Tobias mit dem Engel Raphael auf der Rückreise, dessen Vergleich mit dem Bilde Verrocchios recht geeignet ist, die Verschiedenheit der beiden Meister klar ins Licht zu stellen und zu beweisen, daß der junge Botticelli ausschließlich von Verrocchio und nicht von den Pollajuoli abhängig ist. Das verhaltene Vorwärtsschreiten, die pathetische Wendung der jungen Heldin zur Magd, die vollen rundlichen Falten, in denen die Bewegung ausdrucksvoll wiedergegeben ist, die helle Farbenstimmung in der Morgendämmerung: alles das finden wir in Verrocchios Tobiasbild der Uffizien schon vorgebildet, während das Turiner Gemälde des Piero Pollajuolo in dem hastigen Vorwärtsstürmen, dem stolpernden Gang, der kunstlosen Anordnung der beiden Figuren, in ihrem straffen dicken Haar, den tiefen, gesättigten Farben ihrer Gewänder und der nüchternen, zufälligen Bildung ihrer Falten einen Naturalisten von grundverschiedener Richtung kennzeichnet.

Wenn ich Sandros Anlehnung an Verrocchio in Typen und Komposition auch hier so ausdrücklich betone, um den immer noch vielfach verkannten Studiengang des Künstlers klarzulegen, so muß doch um so stärker hervorgehoben werden, daß Sandro, damals etwa 25 oder 26 Jahre alt, hier schon im vollen Besitz seiner Eigenart ist, ja daß die beiden Bilder, so klein sie sind und obgleich wohl als Schmuckstücke eines Möbels entstanden, zu seinen reizvollsten, pikantesten Arbeiten gehören und ihn in der Darstellung dramatischer Motive so glücklich und wirkungsvoll erscheinen lassen, wie dies kaum in einem seiner späteren Werke dieser Art der Fall ist. Ihre große Wirkung danken sie zum Teil ihrem bescheidenen Umfang und der freien Behandlung für den dekorativen Zweck, zum Teil den frischen Eindrücken der naturalistischen Schulung, die Sandro wenige Jahre vorher erst abgeschlossen hatte, vor allem aber der jugendlichen Frische, mit der er hier seine eigenste Empfindung, sein künstlerisches Wollen und Können voll und frei zur Geltung bringt.

Im gleichen Maße wie die Judith zeigt dies auch die im Motiv so abweichende »Auffindung von Holofernes' Leichnam«. Statt der einfachen Darstellung von

nur zwei Figuren in jenem Bilde, in dem das psychologische Interesse namentlich im Gegensatz der vornehm einherschreitenden jungen Heroine mit ihrem halb siegesbewußten, halb träumerisch versunkenen Ausdruck gegen die bäurisch ungeschickte Gestalt der hastig folgenden treuen Magd beruht, ist hier die Komposition fast bis an den Rand mit Figuren gefüllt, die auf engstem Raum im Zelt hinter dem Leichnam zusammengedrängt sind. Statt des gehobenen Stimmungsmotivs im Triumph der Judith ist hier eine grausige Szene zur Darstellung gebracht: der Jammer und das Entsetzen über den schrecklichen Mord. Über den kopflosen Leichnam des Königs, der vorn nackt auf seinem Lager ausgestreckt liegt, beugt sich von links ein junger Krieger in voller Rüstung, der vorsichtig das Laken von dem Toten fortzieht; hinter ihm mehrere hohe Beamte in stummem Schmerz, während von rechts verschiedene Krieger zu Fuß und zu Pferde sich herandrängen und ihre Trauer bezeigen. So reich die Komposition ist, so klar ist sie, so einfach gegliedert durch den schmalen Ausblick in der Mitte, so fein im Aufbau des breit gelagerten Leichnams unten vor den

hochaufragenden Gestalten hinter ihm. Auch in koloristischer Beziehung bieten beide Bilder starke, fein berechnete Gegensätze: statt der zarten Farbenstimmung im unbestimmten Licht der Morgendämmerung in der »Judith« sind im »Holofernes« die Farben reich und stark vor dem großen Lilavorhang des Zeltes. Bei aller Verschiedenheit ist aber doch der eine Grundzug beiden Darstellungen gemeinsam: der der Mäßigung, dort in der Siegesfreude, hier im Jammer, dort das traumverlorene Sinnen der jungen Heroine, hier der stumme Schmerz der Mannen des ermordeten Fürsten. Dieses bei aller Mannigfaltigkeit im Ausdruck der Klage so feine Maßhalten, diese stumme Zurückhaltung auch der stärksten Empfindungen, die Botticellis Gemälden seiner Blütezeit ganz eigen ist und einen besonderen Reiz derselben ausmacht, ist hier bereits in vollem Maße vorhanden. In dem trefflich verkürzten Körper des Holofernes hat Sandro — ähnlich wie in der Wiedergabe des Hauptes im Korbe der Magd auf dem Gegenstück — vermieden, auch nur eine Andeutung des furchtbaren Todeskampfes zu machen, der mit einer solchen Verstümmelung verbunden sein mußte. Das widerstrebte seinem Schönheitsgefühl; er gab auch dem Rumpf die Erscheinung eines Schlummernden.

Dieselbe geschmackvolle und vereinfachte Wiedergabe des männlichen Aktes, wie wir sie hier in fast miniaturartiger Kleinheit, aber leicht und sicher hingestrichen sehen, zeigt in sorgfältiger Durchbildung die große Tafel mit der Darstellung des heiligen Sebastian, die aus Santa Maria Maggiore in die Berliner Galerie gekommen ist. Schon vom Anonimo, also von einem jüngeren Zeitgenossen Sandros, wird angegeben, daß das Bild im Januar 1473 (neuen Stils 1474) gemalt worden sei; sehr wahrscheinlich auf Grund einer Stiftungsinschrift auf dem ursprünglichen Rahmen, der jetzt nicht mehr vorhanden ist. Das Bild ist durchaus eigenartig aufgefaßt und angeordnet. Der Heilige, fast von vorn gesehen, steht gefesselt an einen Baumstumpf hoch oben vor freier Luft. Der Körper ist ein tüchtiger Akt, einfach in großen Maßen wiedergegeben. Die Züge haben den für den Künstler charakteristischen, hier durchaus angemessenen, halb schmerzlichen, halb träumerischen Ausdruck. Dieselbe Anordnung hat der Sebastian in dem bekannten Bild von Antonio Pollajuolo, das jetzt die National Gallery zu London schmückt; da es 1475, also ein bis zwei Jahre später, gemalt ist, kann nicht — wie man behauptet hat — Sandro von Antonio, sondern könnte nur umgekehrt letzterer von Sandros Gemälde beeinflußt worden sein; aber Pollajuolo stellt das Martyrium des Heiligen dar, in dem die

Bogenschützen fast die Hauptsache sind und die reiche Arnolandschaft im Grunde zur Gesamtwirkung wesentlich mit beiträgt, während Sandro die abziehenden Henkersknechte nur ganz in der Ferne andeutet und die Landschaft dekorativ in einförmigem grauen Ton unterordnet. Sie ist ihm nur die neutrale Kulisse, um den Körper des Heiligen wirksam davor abzuheben, ganz ähnlich wie im Bilde der Judith, die ja nur wenige Jahre früher entstanden sein kann. In beiden Bildern ist der junge Künstler bestrebt, die Figuren in freier Luft von Licht umflossen wiederzugeben. Er geht darin wesentlich weiter als Verrocchio in seinen Tobiasbildern und in seiner »Taufe Christi«. Sollte Sandro durch die (leider untergegangenen) Fresken in Santa Maria Nuova zu Florenz, die Domenico Veneziano mit seinem Schüler Piero della Francesca ein Menschenalter früher gemalt hatte, oder durch spätere Werke des letzteren noch stärker beeinflußt worden sein als Verrocchio, die Pollajuoli und Baldovinetti, die sämtlich in ihrer Lichtgebung und Färbung wie in der Anordnung ihrer Kompositionen vor der Landschaft und in der Auffassung derselben dem Vorbilde Pieros Wesentliches verdankten? Zu einer eigentlichen Luftperspektive, wie sie Pieros lichtumflossene, vollplastische Gestalten zeigen, ist Sandro aber auch hier nicht gekommen. Auch im »Sebastian« wie in der »Judith« kommt der Künstler über eine zarte Helligkeit des ganzen Tons, der die Lokalfarben fast ganz unterdrückt, nicht hinaus; in seinen späteren Werken hat er die Berücksichtigung der Luftperspektive geradezu abgelehnt, da sie sich mit seinem Stil nicht vertrug. Ihm war die Landschaft kaum mehr als dem Photographen die Hintergrundkulisse.

Daß der Künstler mit voller Absicht die Landschaft unterordnete, erfahren wir durch eine Notiz in Leonardos Malerbuch. »Unser Botticello« — so sagt sein wenig jüngerer Landsmann — »will vom Landschaftsmalen nichts wissen; man brauche ja nur, wie er zu sagen pflegte, einen mit verschiedenen Farben getränkten Schwamm gegen eine Mauer zu werfen, dann könne man in dem entstandenen Fleck eine schöne Landschaft sehen.« Wenn trotzdem in einzelnen der früheren Gemälde Botticellis die Landschaften im Grunde einen nicht unwesentlichen Teil einnehmen, so haben sie doch nur jenen oben betonten dekorativen Zweck; sie bieten nebenher aber noch ein besonderes Interesse durch die Motive, die sie darstellen. Kaum werden wir darin je an die Heimat des Künstlers, an das herrliche Arnotal, erinnert, das alle gleichzeitigen Landsleute stolz zum Hintergrunde ihrer historischen Darstellungen aller

Art machten. Sandros Hintergründe haben kaum einen bestimmten lokalen Charakter, aber in den umwallten Städten mit ihren zahlreichen Kirchen mit schlanken gotischen Türmen, in den weiten Burgen mit ihren hohen Torbauten und spitzen gotischen Türmchen, in den befestigten Hafenplätzen mit ihren Dämmen und Molen, wie wir sie namentlich in den Hintergründen im »Sebastian«, im Tondo der »Anbetung der Könige« in der National Gallery, in den Fresken der Sixtina und selbst noch in der späten »Verkündigung« der Uffizien finden, entdecken wir die phantastisch umgestalteten Erinnerungen aus niederländischen Bildern und burgundisch-französischen Miniaturen der Zeit des Duc de Berry und Philipps des Guten von Burgund. Waren solche schon dem jungen Künstler in den Kunst- und Bücherschätzen der Mediceer bekannt geworden? Ihm erschienen diese mittelalterlichen Städte und Burgen, die er völlig naiv bei Szenen aus dem Leben Christi, beim »Moses am Berge Sinai«, bei der »Anbetung in Bethlehem« u. a. Darstellungen anbrachte, zur malerischen Charakteristik einer längst vergangenen Zeit besonders geeignet.

In die gleiche Zeit wie diese Bilder, also in die Zeit vor der Mitte der siebziger Jahre, müssen wir auch die Entstehung der ersten großen Altartafel setzen, die jetzt in die Magazine der Uffizien verbannt scheint, die »Thronende Madonna mit sechs Heiligen«. Das Bild, das aus Sant'Ambrogio stammt, ist uns durch kein nerlei älteres Zeugnis als Werk Botticellis beglaubigt. Da es durch alte Übermalungen, namentlich in den mittleren Figuren, arg entstellt und dadurch seines Reizes und zum Teil selbst seines Charakters beraubt ist, hat sich die Kritik der Bestimmung auf Botticelli gegenüber meist ablehnend verhalten. Horne erwähnt die Tafel kaum, Morelli erklärt sie für eine Arbeit aus Botticellis Werkstatt und Cavalcaselle sogar für ein Werk des Andrea del Castagno. Beide Bestimmungen widerlegen sich von selbst, freilich aus dem entgegengesetzten Grunde: aus dem Kostüm der dargestellten Figuren. Um an Castagno, der bereits 1457 starb, zu denken, ist das Kostüm der beiden weiblichen Heiligen, Magdalena und Katharina, die allein ziemlich gut erhalten sind, viel zu spät; als Schülerwerk Sandros ist es aber zu früh, denn die Gewandung und vor allem die Haartracht weisen mit Bestimmtheit auf die Zeit bald nach 1470. Damals hätte aber der junge Künstler, der schwerlich schon ältere Schüler hatte, das erste große ihm aufgetragene Altarbild gewiß nicht Schülerhänden anvertraut. Zudem zeigen die Teile des Bildes, die bei guter oder leidlicher Erhaltung noch ein sicheres Urteil zulassen, echt Botticellischen Charakter. Die Typen der

beiden heiligen Frauen sind durchaus übereinstimmend mit denen in den Jugendwerken Sandros, die wir bisher kennen lernten; die Zeichnung ihrer Extremitäten, die Bildung der Falten, die starken Farben, unter denen wieder das Botticelli ganz eigentümliche Lila und Rosa besonders auffallen, sind ganz bezeichnend für unseren Künstler und nur für ihn. Auch die knienden Heiligen Kosmas und Damianus zeigen in ihrer Haltung und Gewandung wie in dem charakteristischen Rot ihrer Diakonengewänder Sandros Eigenart. Das gleiche gilt von den Profilen der Architektur des Innenraums, vom Ornament des Sockels und den Farben der bunten Marmortafeln der Wände. Die knienden Diakone sind die Patrone der Familie Medici; da das Bild also offenbar für diese gemalt wurde und da diese Heiligen Porträtzüge zeigen, werden wir in ihnen die Stifter aus der Mediceerfamilie zu erkennen haben. Diese Annahme wird auch dadurch noch wahrscheinlicher gemacht, daß die Züge des Damianus rechts die gleichen sind wie die des jungen Mannes rechts unter dem Giuliano auf der »Anbetung der Könige« in den Uffizien, der auch die gleiche kniende Haltung zeigt. In der Anordnung in einem engen, kapellenartigen Raum und in der Art, wie die Madonna in einer flachen Nische thront und jeder der stehenden Heiligen vor eine der großen Marmortafeln, welche die Wände schmücken, gestellt ist, schließt sich Sandro hier Florentiner Vorbildern aus der gleichen und der vorausgehenden Zeit an. Dies zeigt u. a. das vom Jahr 1471 datierte Altarbild der »Anna selbdritt« von Cosimo Rosselli in der Berliner Galerie.

Welchen Rufes sich der junge Künstler damals schon unter seinen Genossen in Florenz erfreute, beweist der Umstand, daß man ihn für einen umfangreichen Freskenschmuck in Aussicht nahm; im Jahre 1474 erhielt er von der Opera des Doms in Pisa den Auftrag, eine Himmelfahrt Mariä in Fresko zu malen. Er empfing auf dieses Werk die ziemlich ansehnliche Teilzahlung von 150 Lire; dann geriet aber die Arbeit ins Stocken und scheint schließlich liegengeblieben zu sein. Jedenfalls kam es nicht zu der in Aussicht genommenen Beteiligung am Freskenschmuck des Camposanto neben B. Gozzoli, wofür jenes Fresko der Himmelfahrt Mariä eine Probe hatte sein sollen. Der bekannte große Stich des gleichen Motivs, von dem nur noch ein Exemplar in den Uffizien erhalten ist, ist — wie wir später sehen werden — nach einer viel späteren Komposition des Künstlers angefertigt.

Die oben genannte Altartafel mit Kosmas und Damianus hat noch das besondere Interesse, daß wir darin den Künstler zum ersten Male in unmittelbarer

Beziehung zu der Familie Medici nachweisen können. Durch diese Familienheiligen bekundet sich das Bild zugleich als Verherrlichung und als Stiftung der Medici; in den vor der Madonna knienden Heiligen hatte der Künstler zwei Mitglieder der Familie, die Stifter des Bildes, zu porträtieren. Vielleicht waren auch die beiden Täfelchen mit der Geschichte der Judith schon für einen Mediceer gemalt worden; wenigstens zeigt der junge Schimmelreiter hinter der Leiche des Holofernes an seiner Kappe in auffallender Weise die Impresa der Medici, die drei Federn. Daß Sandro damals bereits einer der künstlerischen Berater der Familie war, beweist der ihm von Giuliano de' Medici, der dafür auch Andrea del Verrocchio mit heranzog, für das große Festturnier am 28. Januar 1475 erteilte Auftrag: der Schmuck seiner Standarte mit einer Pallas, vor der brennende Scheite aufleuchten, die Impresa des lebenstrotzenden jungen Giuliano, des Lieblings der Florentiner, der als Sieger aus jenem Turnier hervorging. Diese Standarte, die in einem Inventar des Mediceerbesitzes vom Anfang des 16. Jahrhunderts noch erwähnt wird, ist uns nicht mehr erhalten. Die »Pallas mit dem Kentauren«, die erst neuerdings im Palazzo Pitti wieder zum Vorschein gekommen ist, hat mit der Komposition dieser Standarte, deren genaue Beschreibung uns erhalten ist, ebensowenig zu tun wie ein altflorentiner, freilich wohl gleichfalls auf Botticelli zurückgehender Wandteppich einer Pallas in französischem Privatbesitz. Auch die in Intarsia ausgeführte Pallas von Baccio Pontelli an einer Tür im Palazzo Ducale zu Urbino ist nur in Erinnerung an Sandros Darstellung entstanden, nicht als Nachbildung derselben. Dagegen ist eine Zeichnung der Uffizien mit einer stehenden Pallas, die in der Rechten den Helm hält, wohl als Studie zu jener Standarte zu betrachten.

Mitten in den Kreis dieser großen Familie, deren Mitglieder fortan bis zum tragischen Ende Savonarolas seine Hauptgönner blieben, führt uns ein Bild, das eines der eigenartigsten Meisterwerke Botticellis ist, die »Anbetung der Könige« in den Uffizien, das Hauptwerk dieser frühen, auf plastische Rundung, Helldunkel und malerische Wirkung ausgehenden naturalistischen Richtung des Künstlers. Aber diesem Meisterwerk geht ein Bild des gleichen Motivs, die »Anbetung der Könige« in der Galerie der Eremitage zu Petersburg, noch voraus, das wir daher vorweg betrachten müssen. Es wird von H. Horne nach einer Angabe des Anonimo, Sandro habe eine Tafel mit der Anbetung während seines Aufenthalts in Rom gemalt, erst um 1482 angesetzt, ist aber nur als Vorstufe zur Anbetung in den Uffizien richtig zu verstehen. Es ist ein Breitbild,

das, wie das frühe große Londoner Rundbild, die heilige Familie in der Mitte des Bildes weit zurück unter einer klassischen, mit Holzdach notdürftig überdeckten Ruine zeigt. Die Pfeiler mit ihren Kompositakapitellen und das schwere, phantastische Gebälk zeigen diesem Bilde gegenüber schon wesentlich vorgeschrittenes Verständnis der architektonischen Formen, die aber noch keinerlei Kenntnis der klassischen Bauten Roms aufweisen. Der Troß, der im Londoner Bilde den ganzen Vordergrund einnimmt, ist hier ganz in den Hintergrund geschoben, hinter das andächtige Gefolge der Könige, das rechts und links in flachem Bogen nach der Ruine zu, vor der die Könige selbst ihre Geschenke darbringen, kniend oder stehend sich aufbaut. Die Landschaft: niedrige Hügel mit einzelnen Bäumen und weiteren antiken Bauresten, nimmt hier einen bedeutenderen Raum ein als in fast allen andern Gemälden außer den römischen Fresken. Aber die Formen der Landschaft sind so unbedeutend, die tief graugrüne Färbung der Hügel und Bäume ist so einförmig, daß sie auch hier nur

als neutraler Grund wirkt, um die Darstellung in ihrer Plastik und Farbigkeit voll zur Geltung zu bringen. Die Gruppe der heiligen Familie ist fast die gleiche wie in dem Uffizienbild, wo sie jedoch noch geschlossener und freier wirkt.

In beiden Bildern hat Maria noch die überschlanke Gestalt und ist das segnende Kind wieder viel zu klein, genau wie in dem Londoner Rundbild. Die Färbung ist reich und kräftig, in allen für Sandro charakteristischen Farben, die aber fein abgetönt sind; die Falten der langen Reisemäntel sind groß in den Motiven, lang und tief, die Stoffe noch kaum differenziert. Die Zeichnung ist sorgfältig, aber die Füße und namentlich die Hände sind — wie in den frühen Bildern, selbst noch in den Judithdarstellungen, fast allgemein — zu klein und wenig geschickt verkürzt. Das Zaumzeug ist noch breit und farbig, wie es in den sechziger und im Anfang der siebziger Jahre Mode war. Auch die Köpfe zeigen die Typen der früheren Zeit, anmutige Jünglinge und würdige bärtige Greise; nur einige wenige haben Porträtcharakter, und gerade diese geben uns den festen Anhalt, in welche Zeit wir das Bild zu setzen haben. Einer der Könige, der rechts kniende, zeigt genau das gleiche verlorene Profil bei fast gleicher Haltung wie der kniende heilige Damianus, der Protektor der Medici, auf der Altartafel der Uffizien. Auch in dem links ganz vorn Knienden verrät sich eine Studie nach demselben jungen Mann. Ein zweiter unter den Andächtigen, der vorderste rechts, kehrt ebenfalls — wie wir gleich sehen werden — in der »Anbetung« der Uffizien wieder: Piero de' Medici, der Vater Lorenzos; nur ist das Profil hier umgekehrt und noch stärker verkürzt; die hohe kahle Stirn ist unverkennbar. Eine dritte prächtige Charakterfigur fällt auf derselben rechten Seite in der Mitte des andächtigen Gefolges auf, der stattliche, in reinem Profil gesehene Greis mit dem Hermelinkragen. Ist es Cosimo, dem wir im Uffizienbild an hervorragendster Stelle begegnen? Das Profil ist dem seinigen ähnlich, aber der zahnlose Mund ist hier stärker eingefallen. Auf alle Fälle zeigen diese wenigen Porträte, daß auch dieses Bild in Beziehung zu den Mediceern entstand; ob freilich in deren Auftrage, ist keineswegs notwendig, wie uns die Entstehung des Uffizienbildes zeigen wird.

Diese »Anbetung der Könige« in den Uffizien zeigt einen weiteren Fortschritt in der Anordnung der dem Künstler offenbar besonders sympathischen, von ihm oft verlangten Darstellung. In dem frühen Rundbild der Nationalgalerie, welches dasselbe Motiv darstellt, verriet sich das Vorbild seines Lehrers

Fra Filippo noch in unverkennbarer Weise; schon in dem Bilde der Eremitage, vor allem aber hier sehen wir, wie Sandro durch die Schule Verrocchios zu voller Eigenart gelangt ist. Dies zeigt sich schon in der Komposition, die hier — wie bereits im Petersburger Bilde — aus der Darstellung im Rund in das Viereck zurückgeführt ist. Sie erinnert im Aufbau allerdings noch an die hintere Gruppe der Könige, die vor dem Kinde in Anbetung niederknien und deren Gefolge sich feierlich zur Seite der Familie gruppiert hat. Aber der Troß mit den Pferden im Vordergrunde, der im Londoner Bild fast die Hauptsache ist und im Petersburger Bilde in den Hintergrund rückt, ist hier überhaupt weggelassen; dadurch ist aus dem Volksfest nach Art des Fra Filippo eine feierliche Huldigungsszene vornehmer Würdenträger geworden. Auch hier zeigt der Künstler die Hauptgruppe, die heilige Familie, freilich erhöht, aber noch, wie das Allerheiligste, in halber Ferne; rechts und links die Festversammlung in ihrem Reisekostüm, in der Mitte kniend, dem Christkinde mit ihren Geschenken sich nähernd, die drei Könige, den Kreis der Andächtigen abschließend. Die Szene spielt in dem Gemäuer einer antiken, an einen Felsen angelehnten Ruine, die notdürftig mit einem Holzdach bedeckt ist. Daneben ist jederseits ein schmaler Ausblick in die Landschaft, links mit den Ruinen einer sehr stattlichen antiken Bogenstellung. Die Phantasie des Künstlers, der in seinen architektonischen Hintergründen und im Beiwerk auch sonst feinen Sinn für großräumige Bauten in klassischem Stile früher Hochrenaissance zeigt, schafft hier Bauten, die in ihren schlanken Verhältnissen wie in ihrer Pracht an römische Bauten in Syrien erinnern. Für Esel und Ochs, die in Sandros früheren Anbetungsbildern noch versteckt im Grunde angebracht waren, ist in dieser erlauchten Gesellschaft kein Platz mehr; dafür macht sich ein vornehmer Herrenvogel, ein prächtiger Pfau, auf dem Gemäuer breit. Wie im Holofernesbilde ist auch hier der schmale Ausblick in die Landschaft, deren Formen in dem hellen, farblosen Dunst nur ganz unbestimmt angedeutet sind, vom Künstler nur angebracht, um durch den Gegensatz die Figuren in dem zarten Helldunkel und im Reflex des von außen und vom weißen Gemäuer ausstrahlenden Lichtes um so plastischer und farbiger erscheinen zu lassen. Darin ist dies Gemälde der »Tapferkeit« um 1470 noch ganz verwandt, das es in Reichtum, Kraft und Tiefe der Farbe noch überstrahlt. Die Gruppe der heiligen Familie — Gestalten von schlichter, liebenswürdiger Empfindung, das Kind unverhältnismäßig klein, Joseph ein braver, sympathischer Hausvater — zeigt in der Entfernung, in der sie gesehen ist, und in dem starken

Reflexlicht mattere Farben; um so kräftiger in den Farben sind die Kostüme der herrlichen Gestalten der anbetenden Könige und ihres reichen Gefolges. Es sind die Farben, die Sandro fortan eigentümlich sind: verschiedene kräftige Rot, tiefes Grün, Gelb, Lila, Blau, zum Teil in verschiedenen Abstufungen und abgetönt durch reiche, fein gezeichnete Goldornamente. In Zeichnung und Modellierung, im flüssigen Wurf der Gewänder und ihrer geschmackvollen Anordnung, in der Durchbildung, selbst nach den verschiedenen Stoffen, hat Sandro nie Größeres geschaffen.

Das Bild wird schon von einem jüngeren Zeitgenossen Sandros an einem Altar von Santa Maria Novella erwähnt und von Vasari als ein Meisterwerk des Künstlers gepriesen. Schon er hebt hervor, daß in den Köpfen der drei Könige Cosimo de' Medici, Pater Patriae, und seine beiden Söhne Piero und Giovanni zu erkennen seien. Aber auch das Gefolge zeigt durchweg Porträtgestalten mit individuellen Zügen und im Kostüm der Zeit. Man hat in ihnen daher, seit das Bild wieder beachtet und als Werk Botticellis erkannt worden ist, Bildnisse anderer Mitglieder der Medici und ihres Kreises gesucht und die Entstehung des Bildes auf eine Bestellung Lorenzos zurückgeführt. Erst neuerdings haben Mesnil und Horne nachgewiesen, daß das Bild im Auftrage eines gewissen Guasparo di Zanobi del Lama für seinen Altar in der Novella gemalt wurde. Dieser wohlhabende Kaufmann aus einer kleinen Florentiner Familie (sein Vater war Barbier), die es nie zu Amt und Würden gebracht hat, hat hier — ähnlich wie Francesco Sassetti in seinen Fresken in Santa Trinità durch Ghirlandajo Lorenzo il Magnifico mit seinen Knaben und ihren Erziehern im Vordergrunde mitten zwischen den Gestalten der eigenen Familie anbringen ließ — die Vorfahren Lorenzos, ihn selbst und seine Sippe in den Königen und ihrem Gefolge abbilden lassen. Horne will in fast allen Dargestellten nur Idealgestalten erkennen, ausgenommen die drei Vorfahren Lorenzos, den Stifter del Lama und den Maler Sandro. Den Stifter erblickt er in dem trotzigen jungen Reitersmann zuäußerst links, der seine Hände über den Schwertknauf legt. Die herben, stark ausgesprochenen Züge dieses so prominent und nonchalant in den Vordergrund gestellten Mannes sind aber ganz unverkennbar die des jungen Lorenzo, der nach seinen Büsten, Medaillen und anderen gesicherten Porträten auch fast von allen dafür erkannt worden ist. Selbst den kleinen Zug seiner Leidenschaft für edle Pferde hat Sandro hier fein angedeutet; der Lieblingsgaul des jungen Medici, ein Schimmel, dessen Kopf hinter ihm noch gerade

sichtbar wird, sucht nämlich den Arm des Freundes, der Lorenzo umschlungen hält, eifersüchtig von seinem Herrn abzudrängen. Durchaus bezeichnend für Lorenzos Charakter ist auch, daß er sich, wenn auch vorn im Bilde, so doch in der Ecke und in anspruchslosem Reitkostüm darstellen ließ, wie er sich überhaupt im Leben möglichst zurückhielt, um nicht als Aspirant auf die Tyrannis betrachtet zu werden.

Gegenüber vom jungen Lorenzo, zuäußerst rechts im Bilde und gleichfalls von vorn gesehen, steht ein anderer junger Mann, stattlich, von schönen Zügen, den Blick auf den Beschauer hinauswendend und noch besonders auffallend durch seinen großen gelben Mantel, der in prächtige Falten gelegt ist. In ihm wird allgemein, sogar von Horne, der Künstler selbst erkannt. Die Art, wie der Dargestellte den Beschauer anblickt, legt es nahe, an ein Selbstporträt zu denken. Nach unserer modernen Auffassung von der Bedeutung der Kunst und bei der gesellschaftlichen Stellung der modernen Künstler erscheint es uns begreiflich, ja fast selbstverständlich, den Maler des Bildes mit seinem großen Mäzen so in eine Reihe und in enge Beziehung gesetzt zu sehen und freundschaftliche Beziehungen zwischen ihnen anzunehmen. Aber die alte Zeit dachte anders darüber; die Stellung des Künstlers im Quattrocento war sehr verschieden von der im Cinquecento oder gar von heute. Wenn damals der Künstler ausnahmsweise sein eigenes Porträt auf einem Gemälde anbrachte, so findet es sich bescheiden an untergeordneter Stelle; ich erinnere nur an Benozzos Selbstbildnis in den Fresken der Medici-Kapelle. Auch scheint das Alter nicht für Sandro zu stimmen, der, als er das Bild malte, einige dreißig Jahre alt war, während der Dargestellte als ein Mann von höchstens fünfundzwanzig Jahren erscheint; und ebensowenig wäre die Tracht, der lange, prächtige goldgelbe Mantel, für einen Künstler der Zeit angemessen. Obenein zeigt das beglaubigte Porträt, das Filippino in den Carmine-Fresken etwa acht Jahre später von seinem Lehrer Sandro malte, ganz andere Gestalt und andere Züge. Statt des hohen, stattlichen Jünglings mit regelmäßigen, auffallend schönen Zügen hier im Epiphaniabilde erscheint Sandro in jenem gesicherten Porträt im Fresko der Kreuzigung Petri klein von Statur — Filippino neben ihm überragt ihn um einen halben Kopf — und von feinen, aber kränklichen Zügen. Kränklich nennt ja schon sein Vater den dreizehnjährigen Sohn in seiner Steueranzeige vom Jahre 1457, und nach Vasaris Erzählung soll der Künstler in seinem Alter nur mit zwei Krücken sich haben bewegen können. Dieses Porträt, das wir

auf Seite 9 unserer Publikation reproduziert haben, zeigt große Verschiedenheit von dem Jünglingsporträt auf der Anbetung, in dem wir einen Medici oder einen Angehörigen einer der den Mediceern befreundeten Familien zu erblicken haben.

Der Bruder des Magnifico, Giuliano, den wir an dieser Stelle erwarten sollten, steht etwas versteckt in zweiter Reihe, aber durch sein dichtes schwarzes Haar und seine hohe Statur doch herausgehoben. Verschiedene Porträte, gemalte wie Büsten, Reliefs und Medaillen, lassen keinen Zweifel, zumal sie ihn meist in gleichem Profil und gleichem Alter darstellen. Unter den übrigen Gestalten mit ausgesprochen porträtartigen Zügen — wenige andere, namentlich solche, von denen nur ein Teil des Gesichts sichtbar ist, sind offenbar nur zur Abrundung der Komposition angebracht — wird die Bestimmung der Persönlichkeiten, die sie darstellen sollen, wohl nur selten noch gelingen, zumal Sandro schon hier zu typischer Umbildung auch seiner Porträte neigt. Doch werden wir auch in ihnen meist Bildnisse der Medici und der ihnen nahestehenden Familien vermuten dürfen und die Bemühungen, immer noch für einzelne

Unbekannte dieser herrlichen Gruppen die richtigen Namen zu finden, stets dankbar anerkennen müssen. Namen wie Angelo Poliziano, Lorenzo Torrigiani und sein Vater Giovanni, Filippo Strozzi u. a., die genannt sind, lassen sich weder nach dem Alter, in dem sie hier dargestellt sein müßten, noch nach dem Vergleich mit ihren Medaillen und sonstigen Porträten aufrechterhalten. Bei der Bestimmung von Bildnissen wird man immer sehr vorsichtig sein müssen; man glaubt gar zu leicht Ähnlichkeiten zu entdecken! Doch läßt sich wenigstens jener als Filippo Strozzi angesprochene ältliche Mann rechts vor der Mauer, der zum Bilde herausblickt und dadurch schon vom Künstler bedeutungsvoll herausgehoben ist, mit großer Wahrscheinlichkeit feststellen. Freilich nicht als Filippo Strozzi, mit dem weder das Alter noch die Züge übereinstimmen, wohl aber als der Besteller des Bildes, Guasparo del Lama, worauf der verdiente Entdecker jener Urkunden über das Bild, Jacques Mesnil, bereits hingewiesen hat. Wenn der unbedeutende Mann sich dem allmächtigen Lorenzo empfehlen wollte, indem er ihn, seine Verwandten und Freunde vorn im Bilde darstellen ließ, so hinderte ihn das doch nicht, auch sich selbst und seine eigene

Sippe mit abbilden zu lassen. Bescheiden im zweiten Range als Mauerblümchen sind neben ihm noch fünf seiner Anverwandten angebracht, die durch das gleiche biedere breite Gesicht, das ähnliche Profil, die wasserhellen Augen als Brüder und Söhne oder andere Angehörige derselben Familie kenntlich sind.

Die Entstehung des Bildes wird gewöhnlich um das Jahr 1478 gesetzt, bald etwas vor, bald nach dem Tode des am 26. April im Dom zu Florenz durch die Pazzi und ihre Mitverschworenen während des Hochamts ermordeten Giuliano. Aber wie aus der Färbung, dem Helldunkel und der starken plastischen Gestaltung, so läßt sich auch aus dem Alter der Dargestellten, namentlich Lorenzos, dessen Züge sehr früh von der Gicht, die ihn nach langen Leiden schon mit 43 Jahren dahinraffte, entstellt wurden, die Entstehung des Bildes um mehrere Jahre früher ansetzen, etwa ins Jahr 1475 oder 1476. Gerade das außerordentlich frische, lebensvolle Bildnis Giulianos beweist, daß es noch nach dem Leben gemalt sein muß.

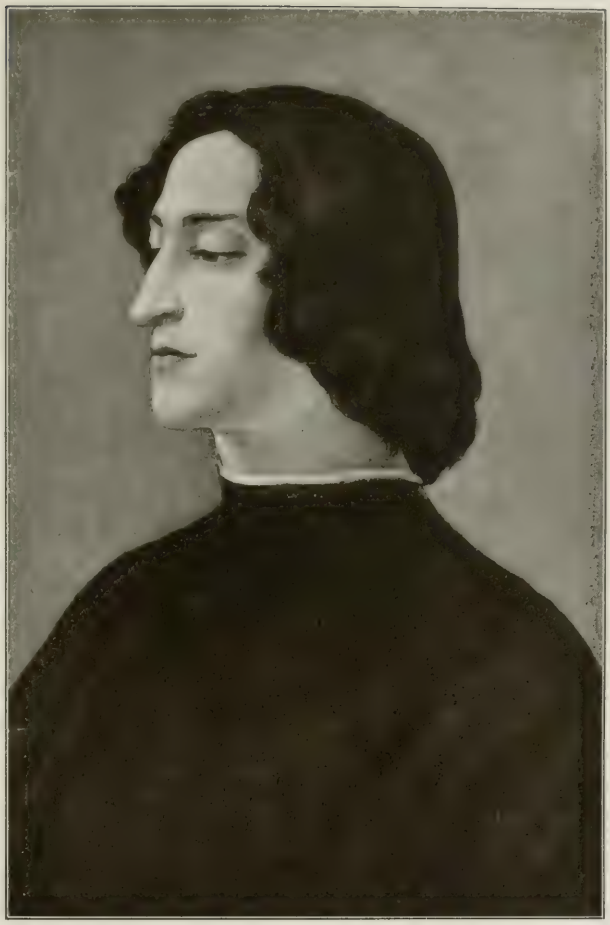
Das herrliche Bild, das uns fast in jeder einzelnen Gestalt interessiert und zu mancherlei Fragen anregt, ist auch als Ganzes eins der hervorragendsten und für die Kenntnis des Meisters wichtigsten Werke. Hier zeigt sich Botticelli seinen Zeitgenossen, die in naiver Weise die eine oder andere Porträtgestalt oder ganze Porträtgruppen ohne Ordnung in ihre historische Kompositionen hineinstellten, vor allem dadurch überlegen, daß er den Blick von einer edlen Gestalt zur andern, von einer Gruppe zur andern leitet und doch immer wieder zur Mitte, zur Hauptdarstellung führt, wie er die vielen Einzelheiten zum klaren, prächtigen Ganzen abrundet, daß er — wie keiner vor ihm und nach ihm — es wagt, die ganze figurenreiche heilige Handlung mitten in seine eigene Zeit zu stellen und durch lauter Porträtgestalten zur Darstellung zu bringen und daß er gerade dadurch das stimmungsvollste historische Bild geschaffen hat. Von dem Geschlecht, das die größte Zeit der Renaissance einleitete und heraufführte, gibt kein andres Bild einen so lebendigen, so vornehmen Begriff.

IV.

MYTHOLOGISCHE UND ALLEGORISCHE DARSTELLUNGEN IM AUFTRAGE DER MEDICEER

DIE engen Beziehungen zu Lorenzo il Magnifico und seinem Kreis, die alle diese Bilder und Bestellungen aus dem Anfang der siebziger Jahre außer Zweifel setzen, lassen sich noch bestimmter in den folgenden Jahren nachweisen. Im Jahre 1475 hatte Sandro, wie wir sahen, für Lorenzos Bruder Giuliano die Standarte mit der Pallas gemalt; wenige Jahre später gab die schnöde Ermordung dieses Lieblings der Florentiner, am 26. April 1478, dem Künstler die traurige Gelegenheit zu verschiedenen Aufträgen durch Lorenzo. Es galt — wie vier Jahrzehnte früher, als Cosimo aus der Verbannung zurückgekehrt war und Castagno die Hochverräter an die Fassade des Bargello malen mußte —, die Mörder und ihre Anstifter, voran die Mitglieder der Familie Pazzi, nach denen die Verschwörung ja genannt wird, wieder an dem gleichen Palast abzukonterfeien. Am 21. Juli erhielt Sandro vom Rat der Acht 40 Gulden für die Ausführung dieser Arbeit. Er hatte die Mörder gehängt darzustellen, den einen am Fuße aufgeknüpft; unter ihnen auch den Erzbischof von Pisa, Francesco Salviati, dessen Bild jedoch schon Ende des folgenden Jahres auf Verlangen Papst Sixtus' IV., mit dem Florenz seinen Frieden machen wollte, wieder abgeschlagen wurde, während die übrigen, samt den von Castagno gemalten, erst nach der Vertreibung der Medici, 1494, vernichtet wurden. Wir haben keine Erinnerung mehr daran, außer einer kleinen Zeichnung Leonardos, die den Bernardo Bandini als Gehängten an der Mauer des Bargello darstellt, anscheinend aber nach der Natur, nicht nach Sandros Fresko.

Auf Veranlassung Lorenzos hat der Künstler damals auch das Bildnis des Ermordeten wiederholt gemalt. Von zwei fast genau übereinstimmenden Exemplaren, die von dem einen Porträt bekannt sind: das eine in der Galerie zu Bergamo, das zweite in der Berliner Galerie, ist letzteres das beste, das allein als eigenhändig bezeichnet werden kann. Das Exemplar in Bergamo zeigt den wegen seiner Schönheit berühmten Jüngling, der nur 25 Jahre erreichte, mit unangenehm häßlichen Zügen, als alten Roué. Auch das Berliner Bild, das aus dem Palazzo Strozzi kommt, ist nicht nach dem Leben, sondern wohl mit Benutzung einer der Studien, die Sandro für das sehr ähnliche Porträt auf der »Anbetung« oder für sonst eine Gelegenheit gemacht hatte, gemalt worden. Das sympathische Bildnis ist durch seine strenge Zeichnung und die Farbenkraft: das tief karminrote, mit grauem Pelz gefütterte Gewand über dem wenig sichtbaren tiefgrünen Untergewand vor tiefblauem Grund, Farben, die zu dem gebräunten, von schwarzem Lockenhaar umrahmten Gesicht harmonisch gestimmt sind, von besonderer Anziehung. Ein abweichendes, ebenso treffliches Bildnis Giulianos, das erst vor wenigen Jahren in Florenz aufgefunden und an Herrn Otto H. Kahn in New York verkauft worden ist, scheint früher, wohl noch zu Lebzeiten Giulianos, entstanden zu sein. Es zeigt den jungen Medici gleichfalls in etwas mehr als Profilstellung, aber nach links



gewendet, mit tiefschwarzem Haar, das den Teint besonders bleich erscheinen läßt, in einfachem schwarzen Rock vor bläulich-grauem Grund. Derselbe stolze Ausdruck wie im Berliner Bilde, aber etwas weicher und noch jugendlicher, gibt auch diesem Porträt seinen besonderen Charakter.

Ehe wir auf die Frage eingehen, ob die verschiedenen, unter dem Namen von Giulianos Geliebter Simonetta gehenden Frauenporträte mit Recht so genannt werden, müssen wir zunächst verschiedene große mythologische Gemälde des Künstlers betrachten, die mit dieser jungen Frau in Beziehung gebracht sind. Dies ist vor allem der Fall mit dem berühmtesten Gemälde Sandros, dem »Frühling« in der Galerie der Uffizien, einem Bilde, das, wie die »Geburt der Venus«, herkömmlich als im Auftrage Lorenzos il Magnifico gemalt gilt. Die beiden Bilder, obgleich wohl zweifellos für die Medici gemalt und schon im Anfang des Cinquecento als Schmuck der Villa Castello erwähnt, sind doch nicht zu gleicher Zeit entstanden. Der »Frühling«, das frühere von beiden und auf Holz gemalt, wird nach seiner Färbung und Behandlung allgemein als das ältere, noch vor Sandros römischem Aufenthalt entstandene Werk betrachtet; wie ich glaube, mit vollem Recht, da Zeichnung und Modellierung, die leuchtende helle Färbung wie die Haartracht noch auf diese Zeit hinweisen. Die Annahme, daß das Bild für Lorenzo il Magnifico gemalt wurde, ist von

H. Horne bestritten worden; in der Tat scheint die ausführlich von ihm klargelegte Geschichte des Bildes, soweit sie sich verfolgen läßt, nicht auf diesen, sondern auf die Vettern des Magnifico als Besteller hinzuweisen. Es befand sich nebst der »Geburt der Venus« zur Zeit des Giovanni delle Bande Nere in der Villa Castello und war mit dieser 1503 von seinem Vater Giovanni auf ihn übergegangen. Sein Sohn Cosimo, der erste Großherzog, erbte die Bilder mit der Villa, die nie im Besitz der älteren Linie gewesen war. Erst 1477 hatten sie die beiden Söhne des kurz vorher mit Hinterlassung eines außerordentlichen Vermögens verstorbenen Pierfrancesco de' Medici, eines Vetters von Piero, erworben. Sie kauften die Villa von einem Niccolò della Stufa, der sie seit der Mitte des Jahrhunderts besessen hatte. Der Besitz dieser jüngeren Linie der Mediceer wurde durch die Revolution Savonarolas nicht angetastet, während der Nachlaß des Magnifico, in dessen Verzeichnis die Bilder nicht vorkommen, nach Vertreibung seines Sohnes Piero 1494 öffentlich versteigert wurde. Horne schließt nach alledem, daß der »Frühling« von den Söhnen des Pierfrancesco gleich nach Ankauf der Villa Castello zu deren Ausschmückung bei Botticelli bestellt worden sei. Diese Annahme hat aber das Bedenkliche, daß die beiden Besitzer damals noch blutjung waren: der ältere, Lorenzo, zählte im Jahre 1477 14 Jahre, der jüngere, Giovanni, erst 10 Jahre; das ist aber kein Alter, in dem man große Bilder zu bestellen pflegt, am wenigsten ein Bild von so eigenartigem, tiefsinnigem Inhalt, wie es der »Frühling ist«, zu dem der Plan nur von einem reifen, ganz in der humanistischen Bildung der Zeit aufgewachsenen Mäzen gefaßt werden konnte. Ein solcher war zwar Lorenzo di Pierfrancesco, der zudem zu Botticelli — wie wir später sehen werden — in nahe Beziehung trat, aber doch schwerlich bereits im Knabenalter.

Wenn Hornes Forschungen die alte Annahme, daß Lorenzo il Magnifico der Besteller des »Frühlings« wie der »Geburt der Venus« sei, mindestens unwahrscheinlich machen, so ist also dadurch doch der wirkliche Auftraggeber und die Zeit, wann der Auftrag gegeben wurde, noch keineswegs aufgeklärt. Aber diese Frage ist doch nur von nebensächlicher Bedeutung neben der Tatsache, daß der »Frühling« jedenfalls für die Medici gemalt wurde und daß dieser Auftrag ein weiterer Beweis dafür ist, in welcher nahen Beziehung der Künstler zu der Familie stand. Botticelli war bereits um die Mitte der siebziger Jahre der bevorzugte Maler der Mediceer und ihr künstlerischer Berater für malerische Ausstattung ihrer Paläste, wie es gleichzeitig für deren plastischen

Schmuck Verrocchio und Bertoldo waren. Von letzterem wissen wir, daß er in einer von Lorenzos Villen wohnte, daß er den an Gicht Schwerkranken ins Bad begleitete, mit ihm seine Ideen über Motive und Ausführung geplanter Kunstwerke besprach und durch ihn seine Künstlerakademie im Kloster San Marco einrichten ließ. Auch diese Angaben über die persönlichen Beziehungen des Bertoldo di Giovanni erfahren wir nur aus der beiläufigen Notiz eines Zeitgenossen und aus einer kurzen Erwähnung in Lorenzos Korrespondenz. Sonst wissen wir auch über diesen zu Lorenzos nächstem Umgang zählenden Künstler so gut wie nichts; daher kann es uns nicht wundernehmen, wenn wir über Botticellis Beziehung zu Lorenzo und zu andern Mitgliedern der Medici-Familie nur durch ein paar flüchtige Worte Vasaris, der erst fast ein Jahrhundert später seine Biographie niederschrieb, Auskunft erhalten. Um so reicheren, mannigfacheren Anhalt für diese Beziehungen bieten uns aber Sandros Gemälde, nicht nur für die vielseitigen Aufträge, sondern vor allem für die geistigen Beziehungen und die Zusammenarbeit des Künstlers mit seinen Mäzenen und ihren humanistischen Beratern gerade bei der Erfindung und Ausführung solcher ideenreicher, phantasievoller Gemälde, deren Erklärung heute noch vielfach den Scharfsinn der Gelehrten auf die Probe stellt und die trotzdem das Entzücken selbst jedes künstlerisch auch nur halbgebildeten Auges sind. Das gilt vor allem von diesem Gemälde, das bald »Der Frühling«, bald »Das Reich der Venus« benannt wird, dem mit Recht gefeiertsten Meisterwerk Sandros, dessen Erklärung fast von jedem in eigener Weise versucht worden ist und doch wohl nie völlig zweifellos festgestellt werden wird. Das ist aber keineswegs ein Fehler des Bildes, bildet vielmehr eine weitere Anziehung desselben; jedem sagt das Bild etwas Besonderes, jeder glaubt neue Beziehungen, neue Reize darin zu entdecken.

Die mannigfachen Fragen nach dem Inhalt des »Frühlings« führen uns mitten in den Ideenkreis des italienischen Humanismus, wie er sich namentlich in Florenz seit der Zeit Cosimos, des Pater Patriae, entwickelt hatte und gerade unter Lorenzo, und nicht am wenigsten durch Lorenzo selbst, zu seiner höchsten Entfaltung gelangte. Das zunehmende Interesse an der klassischen Literatur, namentlich an den griechischen Klassikern, hatte mehr und mehr zu einer Begeisterung für die antike Kultur und, wie man sich einredete, selbst zum Einleben in diese geführt. Hatte das Mittelalter das Leben auf Erden nur als die Vorbereitung auf das Jenseits, in der Welt nur den Reflex der himmlischen Schönheit gelten lassen, so machte sich die Renaissance die antike Weltanschauung zu eigen,

die den Beruf des Menschen schon im Erdenleben sah und daher den Genuß des Lebens erlaubte, ja zur Pflicht machte. Kein Geringerer als Lorenzo selbst hat in den oft zitierten Versen der neuerwachten Lebenslust den stärksten Ausdruck gegeben:

Quant' è bella giovinezza
Che si fugge tuttavia,
Chi vuol essere lieto sia,
Di doman' non è certezza.

Die antike Welt war in Italien nie ganz erloschen. In den alten Ruinen prägte sie sich dem Blick täglich wieder ein; ihre Götter und Helden waren zum Teil, da sie aus dem Volksglauben nicht völlig auszurotten waren, von der christlichen Kirche zu Heiligen umgebildet. Auch die Philosophie des Mittelalters hatte sich von der Antike nicht unabhängig entwickeln können; die Scholastik baute sich auf den Lehren des Aristoteles auf. Diese war der neuen Zeit zu abstrakt, zu theoretisch und lebensfeindlich; als man die Lehren des Plato kennen lernte, begeisterte man sich so dafür, daß man sie im Leben zu verwirklichen suchte. Um dies in der noch immer gutgläubigen Zeit zu ermöglichen, mühte man sich ab, Platos Philosophie mit der christlichen Lehre in Übereinstimmung zu bringen. Konnte man sich dafür doch auf den strenggläubigen Dante beziehen, der den Virgil zu seinem Vorbild und Führer erwählt hatte, dessen Verehrung der römischen Klassiker dann durch Petrarca und Boccaccio noch wesentlich erweitert war. Das 15. Jahrhundert, vor allem die platonische Akademie des alten Cosimo, machte mit der Erkundung des Altertums wirklich Ernst, verbreitete mehr und mehr die klassische Bildung in Florenz, nahm die Werke der alten Meister zum Vorbild für die eigenen Schöpfungen und brachte es so weit, daß zur Zeit Lorenzos selbst die heidnische Lebensanschauung den Gebildeten in Fleisch und Blut überzugehen begann. Das Leben, die ganze Natur, deren Schönheiten dem Auge sich wieder eröffneten, den Menschen nicht ausgeschlossen, wie ihn Gott geschaffen hatte, belebte sich wieder mit den Gestalten der Antike; ihre Götter und Heroen wurden in der Empfindung der Renaissancemenschen lebendig, kamen in ihren wissenschaftlichen wie in ihren dichterischen und künstlerischen Schöpfungen zum Ausdruck, bildeten ihren Inhalt und ihre Form. Das höchste Streben war dabei, die christlichen Lehren mit der Antike, wie man sie kannte und sich zurechtlegte, zu vereinigen, Plato zu einem anderen Johannes, zum Vorläufer

Christi zu machen. Das ganze Leben in Italien, vor allem in Florenz, wird von dieser eigenartigen Vereinigung durchdrungen. Während die alten mittelalterlichen Heldenromane, mit denen die Bänkelsänger früher das Volk ergötzt hatten, jetzt in derben Volksbüchern verhöhnt werden, wird selbst das Volk

nicht nur wie bisher für die Schauspiele aus der Leidensgeschichte Christi und dem Leben der Heiligen, sondern zugleich und vor allem mit den antiken Mythen und ihren Gestalten vertraut gemacht und dafür begeistert durch die öffentlichen Umzüge und Schaustellungen an allen Festen, durch die Volkssänger wie durch die Darstellungen auf Truhen, Kasten und Schachteln.

Durch die engen Beziehungen zu den Medici und ihrem Kreis hatte Botticelli Gelegenheit gehabt, sich in diese Anschauungen einzuleben; in seinen Werken der siebziger und vom Anfang der achtziger Jahre verrät sich das ernsteste Bestreben, diese humanistischen Ideen malerisch zu gestalten und sie zugleich mit seinem strengen kirchlichen Glauben in eine harmonische Übereinstimmung zu bringen. Während er nach wie vor ein begeisterter Verehrer und nach Vasari sogar Kommentator Dantes war und seine traurigschönen Madonnen, von ernsten Heiligen oder einem Reigen lieblicher Engeljünglinge verehrt, in immer größerer Vollendung zur Darstellung bringt, entsteht gleichzeitig eine Reihe von Bildern, in denen der Künstler heidnische Mythen und Sagen in antiken Götter- und Heroengestalten ebenso überzeugt und naiv zur Anschauung bringt, in denen er mit gleicher Begeisterung, aber zugleich mit derselben Keuschheit die Schönheit des nackten menschlichen Körpers zu seiner eigensten Aufgabe macht. Botticelli hatte nicht die klassische Vorbildung, um die Motive dazu, um seine Kenntnisse unmittelbar aus den römischen oder gar aus den griechischen Schriftstellern zu schöpfen: Übersetzungen, soweit solche damals schon veröffentlicht waren, vor allem aber die Umdichtungen der Florentiner Humanisten vom Hofe Lorenzos, eines Polizian, Pulci und Lorenzo selbst, vermittelten ihm die alten Klassiker, machten den Künstler mit ihrem Inhalt vertraut. Ihrem Rat, ihren unmittelbaren Vorschlägen oder Vorschriften, namentlich bei Aufträgen, verdankte der Künstler zweifellos ganze Motive und manche Einzelheiten in solchen Bildern; aber gerade wie er mitten unter den Vorbildern der antiken Kunst von diesen weniger sich beeinflussen läßt oder gar entlehnt als irgendein andrer gleichzeitiger Künstler, so hat er die antiken Motive, hat er auch die Ratschläge und Vorschriften seiner gelehrten Gönner und Freunde in völlig naiver Weise zu selbständigen Schöpfungen verarbeitet, hat er eigenste Dichtungen von phantastischem Zauber, Gestalten von höchstem Liebreiz und reinster Schönheit malerisch daraus geformt. Nicht die Dichtungen eines Pulci, die Liebeshymnen eines Polizian, die nur zu oft gekünstelt und aus Entlehnungen von den alten Klassikern zusammengestoppelt sind, sondern Botticellis phantasievolle Schöpfungen, wie die »Geburt der Venus«, wie der »Frühling« und die »Verleumdung«, sind die echtesten, köstlichsten Früchte der humanistischen Kultur im Zeitalter Lorenzos des Prächtigen.

Schon in dem frühesten urkundlich beglaubigten Gemälde Botticellis, in der »Fortitudo«, hatte der Künstler gleichfalls eine antike Gestalt zur Darstellung

gebracht, aber so, wie sie bereits die mittelalterliche Scholastik überliefert und ausgestaltet hatte. In der großen Darstellung des »Frühlings« schildert er ein völlig antikisches Motiv, wie es ihm durch seine Auftraggeber und Berater vorgeschrieben war, aber er durchdringt es mit eigenstem Geist, mit seiner Phantasie und seinem malerischen Sinn. Das Bild ist recht eigentlich das hohe Lied vom neuen Glauben, von der Freude am Leben, am irdischen Dasein; es schildert das »Reich der Venus«, den Triumph der Liebe, die der Frühling in der ganzen Natur erweckt, die er auch im Menschenherzen doppelt mächtig anregt. Die Komposition ist in neun fast lebensgroßen Figuren im Vordergrund eines Orangenhains aufgebaut. Über die Bedeutung der einzelnen Figuren und ihren Zusammenhang sind wir erst im klaren, seitdem durch Bayersdorfer, Venturi und Warburg die Quelle nachgewiesen ist, aus der Botticelli das Motiv geschöpft hat. Es ist entlehnt aus Polizianos Gedicht auf das große Turnier im Frühjahr 1475, die »Giostra«, in der Giuliano zum Sieger erklärt wurde. Hier schildert der Dichter das »Reich der Venus« in den Versen:

Ma fatta Amor la sua bella vendetta
Mossesi lieto pel negro aere a volo;
E ginne al regno di sua madre in fretta
Ov' è de' piccol suo fratei lo' stuolo

Al regno ove Grazia si diletta
Ove Beltà di fiori al crin fra brolo,
Ove tutto lascivo drieto a Flora
Zefiro vola e la verde erba infiora.

Weiter schildert Polizian die einzelnen Gestalten, verweilt namentlich bei der Primavera, beschreibt ihren frohen Blick, ihr blumenbesätes Kleid, ihre blonden Haare und den reichen Blumenschmuck, wie sie der Künstler im Bilde ausführt. Selbst den Orangenhain mit seinen goldenen Früchten, in dem Venus die Ihrigen um sich versammelt hat, malt der Dichter ganz ähnlich aus, wie ihn der Künstler als Bühne seiner Darstellung uns vorführt. Venus, mit reichen, prächtigen Gewändern angetan, steht in der Mitte des Bildes vor einem dichten Myrtengebüsch; über ihr fliegend, die Augen verbunden, Amor, im Begriff, einen brennenden Pfeil abzuschießen; rechts von der Göttin, ganz vorn, in wallenden, durchsichtigen Schleiergewändern, die Grazien, die sich langsam in zierlichem Rundtanze bewegen; neben ihnen zuäußerst links Merkur, mit seinem

Stabe eine kleine Wolke zerteilend, die zwischen den Bäumen erscheint. Auf der linken Seite der Venus zuäußerst eine mit dünnem Schleier kaum verhüllte Schöne entsetzt vor einem Windgott fliehend, der, durch die Bäume rauschend, die Nymphe schon bei der Schulter gepackt hat: Zephyr, der an Flora sich vergreift, wie Polizian singt, den aber Botticelli anscheinend als den Unhold Boreas darstellt, wie er die Nymphe Oreithyia raubt, der eisige Nordwind, der die ersten Triebe und Blüten knickt, von denen ein Zweig ihrem Munde entfällt. Neben dieser Gruppe und unbekümmert um sie schreitet der Frühling, »Primavera«, nach anderen Flora, in phantastischem, reich mit verschiedenen Blumen verziertem Gewande, das mit einem Kranz aus Rosen gegürtet ist, das aufgelöste blonde Haar mit einem kleinen Blumenkranz geschmückt, einen breiten Kranz um den Hals, lächelnd hinausschauend und im Vorschreiten mit der Rechten Rosen streuend, die sie mit der Linken im aufgerafften Kleid gesammelt hat.

Diese einzelnen Figuren und Gruppen sind vom Maler meisterhaft zusammengeordnet, ohne innerlich näher verbunden zu sein; in sich versunken, kümmern sie sich nicht um ihre Nachbarn. Dem Künstler lag es vor allem daran, diese Gestalten gut zusammenzugruppieren, sie in ihrer Schönheit und Grazie vollplastisch vorzuführen, sie auf der tiefgrünen Wiese und vor dem dunkeln Hain mit seinen goldenen Äpfeln in ihrer farbigen Erscheinung wirkungsvoll zur Geltung zu bringen. Er überläßt es dem Beschauer, selbst den inneren Zusammenhang der Figuren zu finden, die mystisch-allegorischen Beziehungen sich zurechtzulegen. Seitdem wir Polizianos Giostra als die Quelle kennen, der er das Motiv verdankte, seitdem wir dank der gründlichen Forschungen Warburgs wissen, wie Polizian aus den verschiedensten Klassikern die Schilderungen seiner »Giostra«, die Gestalten und oft selbst die Worte zusammengesucht und zusammengeflickt hat, ist uns der Inhalt des Bildes nähergerückt, aber die Rätsel, die es uns aufgibt, sind dadurch noch lange nicht gelöst. Doch ehe wir darauf eingehen, wollen wir uns den malerischen Eindruck, den das Bild macht, zu vergegenwärtigen suchen. Denn ganz abgesehen von seinem tiefsinnigen Inhalt, seiner phantasievollen Erfindung, ist der »Frühling« auch durch seine künstlerischen Qualitäten das Meisterwerk Botticellis, das reizvollste Tafelgemälde, welches uns aus dem Quattrocento erhalten ist.

Die einzelnen Figuren sind schlank und beweglich, haben jedoch kräftigen Knochenbau, sind in ihren Verhältnissen, in der Zeichnung der Extremitäten

und der Gelenke von feinem Naturalismus, der die Schulung unter Verrocchios Einfluß noch deutlich erkennen läßt. Der Körper des Merkur ist ähnlich dem des Sebastian von 1474 behandelt, der Bau der herrlichen Frauengestalten und ihre ausdrucksvollen Bewegungen sind denen der »Fortitudo« von 1470 noch verwandt, aber größer, kräftiger und doch noch anmutvoller, reicher, mannigfacher und stärker differenziert in der Charakteristik wie in der Durchbildung aller Einzelheiten. Die Gestalt und der Typus der Primavera mit ihren großen, fast herben Zügen, ihrem frohgemuten Ausschreiten, ihrem heiteren, aber unerforschlichen Blick, in dem starken aschblonden Haar, dem phantasievollen Kostüm und Blumenschmuck hat kaum ihresgleichen in der Kunst des Quattrocento. Sie wird noch übertroffen durch die Gruppe der drei Grazien, die in ihrem Reigen, in der Verschränkung der Hände, in der Haltung der Arme, in der Stellung und Bewegung ihrer Körper, deren göttliche Nacktheit durch die feinen, geschmackvoll bewegten Tüllgewänder nicht verborgen, sondern noch gehoben wird, den Rhythmus des Tanzes in nie erreichter Grazie, in einer Keuschheit und ernsten Feierlichkeit zum Ausdruck bringen, wie die gesamte Kunst kaum ein zweites Beispiel aufzuweisen hat. Wunderbar erfunden und trefflich durchgeführt ist die Individualität der drei herrlichen Jungfrauengestalten, ihre verschiedenen Typen, der ernste und doch fein abgestufte Ausdruck, die Mannigfaltigkeit und der Geschmack in der Anordnung und im Schmuck der reichen goldblonden Haare. In der Kunst der Haaranordnung, der »acconciatura«, worin Botticelli mit Leonardo wetteifert und ihm vielleicht als Vorbild gedient hat, hat der Künstler hier sein Höchstes gegeben, hat er bei jeder der sechs weiblichen Gestalten, ohne jede Künstelei, in die Leonardo im Bestreben, alles auch auf seinen gesetzlichen Grund zu ermitteln, leicht verfällt, wieder eine neue, dem Charakter entsprechende Lösung versucht und gefunden. Auch hierin trifft er den Sinn seiner humanistischen Gönner, die in der künstlichen, mannigfachen Anordnung des Haars einen besonderen Reiz der antiken Kunstwerke entdeckt zu haben glaubten.

Zwischen dieser Gruppe der Grazien und der Frühlingsgöttin steht in der Mitte etwas zurück Venus, als Göttin der Liebe gesichert durch ihren Begleiter Amor; denn ihre volle Bekleidung, ihre fast schüchterne Haltung und ihr schwermütiger Blick würden sonst nicht an diese Göttin denken lassen. Hat sie uns doch Botticelli selbst in seiner »Geburt der Venus« in strahlender Schönheit mit ihren vollen sinnlichen Reizen geschildert. Ein eigentümlich

ernster, oft schwermütiger Zug ist ja den Gestalten des Künstlers, vor allem den weiblichen, überhaupt meist eigen, aber hier, wo die Göttin mit ihren Begleiterinnen in ihrem Liebesgarten als Erweckerin des Lebens auf der Erde dargestellt ist, muß diese Auffassung höchst auffällig erscheinen, kann sie nur aus ganz besonderen Gründen gewählt sein. Im starken Gegensatz gegen den feierlich ernsten Charakter dieser Gestalten steht die Gruppe in der rechten Ecke des Bildes: der wilde Windgott, der die Frühlingsnymphe aus dem Kreise der Göttin zu rauben sucht. Auch ihr Körper ist, wie der der Grazien, durch einen dünnen Gazeumhang in ihrer Nacktheit fast mehr hervorgehoben als geschützt, aber er ist voller, üppiger, ihre Züge sind sinnlicher, so daß sie die Gier des Unholds besonders reizen mußten. Wie um die Göttin und ihre Begleiterinnen in ihrer weihevollen Stimmung vor dem Anblick dieser wilden Szene zu bewahren, tritt die Frühlingsgöttin frohgemut und unbekümmert dazwischen. Eine andere Figur der Komposition, die einzige männliche Gestalt, die von allen abgewandt zu äußerst links steht, ist durch die Flügelschuhe und den Stab deutlich als Merkur gekennzeichnet; durch eine kleine Wolke, die über ihm in der Baumkrone erscheint und die der Gott mit seinem Stabe zerteilt, ist angedeutet, daß er sich der Göttin angeschlossen hat, um von ihrem Reiche jede Wolke, jede Trübung fernzuhalten. Mehr Anlaß dazu hätte ihm freilich der rohe Einbruch des Windgottes bieten sollen, um den er sich nicht im geringsten kümmert; oder hat der Künstler durch die Bewegung des Merkur andeuten wollen, daß er gerade diese Wolke des unbefugten Eindringens in den geheiligten Bezirk der Göttin leicht abwehren wird? Daß Merkur als Begleiter der Venus und Führer der Grazien auftritt, ist an einigen versteckten Stellen der antiken Klassiker überliefert und von Polizian für seine Dichtung verwertet worden.

Die malerische Erscheinung des »Frühlings«, der bis auf die trübe alte Firnisschicht gut erhalten ist, ist von der der meisten Bilder Sandros insofern abweichend, als die Lokalfarben hier sehr untergeordnet sind. Dadurch suchte der Künstler seine Gestalten, die bis auf die Venus und den Frühling so gut wie unbekleidet sind, in der vollen Schönheit ihrer Körper zur Geltung zu bringen; dies steigerte er noch durch den tiefgrünen, mit Blumen und Früchten übersäten Hintergrund. Wo Lokalfarben in etwas größerer Masse auftreten: im kurzen roten Gewand des Merkur links, in der blaßblauen Dekoration des Windgottes rechts wie in dem blauen Kleid und roten Mantel der Venus in der Mitte, sind auch hier die Farben durch Goldornamente und Lasuren stark

abgetönt. Erstaunlich ist die Freude und Liebe, mit welcher der Künstler auch sonst ein großer Freund der Pflanzen und Blumen – mit Hunderten von Blumen der verschiedensten Art den Rasen ganz übersät, die Bäume mit Blüten und goldfarbenen Orangen bedeckt, und die Sorgfalt und Treue, mit welcher er sie ausgeführt hat. Die Freude daran hatte er von seinem Lehrer Fra Filippo gelernt, wie unter dessen Gemälden namentlich die Anbetung des Kindes mit dem heiligen Bernhard in der Berliner Galerie beweist. Hinter der Venus hat der Künstler einen dichten Myrtenbusch, dessen zierliche Ausläufer sich leicht gegen die blaßblaue Luft abheben, in ganz ähnlicher Weise angebracht wie Leonardo etwa gleichzeitig hinter seinem Porträt der Ginevra de' Benci eine dichte Wachholderhecke.

Je mehr wir uns in die künstlerischen Qualitäten des Bildes vertiefen und immer noch neue Schönheiten darin entdecken, um so lebhafter wird unser Bedürfnis, auch den Inhalt des Bildes, den Zusammenhang der eigenartigen Komposition, die Veranlassung zu seiner Entstehung zu ergründen. Auf letztere Frage können wir eine sichere Antwort geben, und diese gibt uns auch den Faden, um daran dem Inhalt des Bildes näherzukommen. Wir sahen, daß Polizians Gedicht der Giostra zur Verherrlichung von Giuliano de' Medici und seiner Freundin Simonetta, die er für das Turnier als seine Herzensdame erwählt hatte, auch die Quelle für Botticellis Bild war. Polizian begann sein großes Gedicht bald nach dem Turnier 1475 und ließ es nach einigen Jahren unvollendet, als der schnöde Mord im Dom zu Florenz dem Leben Giulianos ein jähes Ende bereitet hatte. Simonetta war schon vor ihm, kaum ein Jahr nach dem Turnier, am 26. April 1476, erst 23 Jahre alt an der Schwindsucht verschieden. Dadurch war aber die Fortsetzung des Gedichts keineswegs unterbrochen, der tragische Tod gab dieser idealen Liebe, in der noch der mittelalterliche Minnedienst nachlebte, vielmehr einen neuen Anstoß; Giuliano und seine Hofpoeten feierten die Dame seines Herzens, die ehrbare Gattin des Marco Vespucci, mit dem die Tochter des Genuesen Gaspare Cattaneo sich schon im Alter von 15 Jahren vermählt hatte, nun doppelt überschwenglich bald als »Nymphe« Simonetta, bald als »Venus«. Nach Giulianos Tode glaubte Lorenzo den Bruder nicht höher ehren zu können, als daß er seinerseits die längst verblichene Simonetta als die eigene Herzensdame in seinen Gedichten weiterleben ließ. Und wie er vom Bruder nach dessen tragischem Ende durch Botticelli und seine Werkstatt, wie wir sahen, eine Reihe von Bildnissen malen

ließ, von denen jetzt noch drei bekannt sind, so ließ er auch Bildnisse von der Geliebten Giulianos für sich und die Nächsten anfertigen, die vor allem wieder Botticelli in Auftrag gegeben wurden.

Vasari erwähnt ein solches Bildnis der Simonetta in der Guardaroba des Herzogs Cosimo; heute sind ihrer nicht weniger als fünf bekannt. Daß diese

alle mehr oder weniger phantastisch ausgestattet sind, entspricht durchaus der Art, wie diese Beatrice des jungen Mediceers auch in jenen Gedichten Lorenzos und seiner Dichterfreunde gefeiert wurde. Man hat die meist von altersher überlieferte Benennung dieser verschiedenen Phantasieporträte als Simonetta neuerdings stark angefochten; namentlich Horne verweist sie in das Reich der Fabel und will sie auch als Werke Botticellis nicht gelten lassen. Mit Unrecht! Gerade

das Simonetta-Porträt von Sandros jüngerem Zeitgenossen Piero di Cosimo, das als Beweis gegen die dem Botticelli zugeschriebenen Frauenbilder unter dem Namen der Simonetta ins Feld geführt wird, gibt den besten Beweis dafür, daß auch diese in der Tat Simonetta darstellen sollten. Daß Pieros Gemälde, welches Vasari (wie Gustav Frizzoni zuerst nachgewiesen hat) unverkennbar beschreibt und als Pieros Werk angibt, die Gattin des Marco Vespucci wiedergibt, bezeugt die große Inschrift unter dem Bilde: SIMONETTA IANVENSIS VESPVCCIA. Freilich erklärt Herbert Horne, der die Simonetta und jede Beziehung derselben zur Kunst der Zeit durchaus wegleugnen möchte, diese Inschrift sei nachträglich (auf Grund der Beschreibung Vasaris) auf das Bild aufgesetzt. Jeder Schriftkundige wird aber bestätigen, daß die Buchstaben dieser schönen Kapitälschrift sämtlich den Charakter der mittelitalienischen Schrift der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts tragen. Daß diese Inschrift von vornherein unter das Porträt gesetzt ist, bestätigt auch die Untersuchung der Malerei und ergibt sich aus der Komposition. Es ist also nicht der geringste Zweifel möglich, daß hier Simonetta Vespucci dargestellt sein sollte. Da diese aber aus dem Leben schied, als der Maler Piero erst vierzehn Jahre alt war, so kann er sie nicht nach dem Leben gemalt haben, kann das Bildnis, da Piero als Schüler und Geselle bei seinem Lehrer Cosimo Rosselli blieb, bis er mit diesem 1483 aus Rom zurückkam, erst nach dieser Zeit, also frühestens sieben Jahre nach Simonettas Tode, entstanden sein.

Diese Tatsache bestätigt den jahrelangen Kultus, der mit diesem Schönheitsideal der Florentiner durch ihre vornehmen Verehrer getrieben wurde, sie bestätigt aber zugleich, daß die Dargestellte dieselbe Person ist, wie in Botticellis sogenannten Simonetta-Bildnissen. Daß die Übereinstimmung mit Unrecht geleugnet wird, zeigt unsere Zusammenstellung der Abbildung von Pieros Bild mit denen der Bilder von Botticelli und aus seiner Werkstatt, zumal wenn man in Betracht zieht, daß beide nicht nach dem Leben malten, daß sie ihre Bilder phantastisch ausgestattet und allegorische Beziehungen mit untergelegt haben. Pieros Bild wird, nach Vasari, als »Idealbildnis der Kleopatra« bezeichnet; die offene Brust und die Schlange, die sich um die goldene Halskette windet, soll der Beweis dafür sein. Da aber die Dargestellte selbst von der Anwesenheit der Schlange nichts zu wissen scheint, so wäre das Motiv als Kleopatra sehr ungenügend charakterisiert. Die Schlange, die nach der Brust der jungen Schönen züngelt, soll vielmehr symbolisch die zehrende Krankheit,

die Schwindsucht, andeuten, der Simonetta erlag; auf das drohende Unheil weist auch die schwarze Wolke, die hinter ihrem Kopf sich auftürmt.

Die verschiedenen Bildnisse derselben jungen Dame von Botticelli sind gleichfalls sämtlich in Profil genommen, also wohl nicht nach dem Leben, sondern nach einer Medaille oder Zeichnung gemalt worden. Sie zeigen die gleichen Formen und Farben: die hohe, weit nach dem Scheitel freie Stirn, die schwache Einsattelung an der Nasenwurzel, die keineswegs sehr klassische, an der Spitze etwas vorspringende Nase, den fest geschlossenen kleinen Mund, das kräftige Kinn und das prächtige reiche goldblonde Haar. Gemeinsam ist den Bildnissen Botticellis mit dem von Piero auch die äußerst kunstreiche Anordnung des Haares. Piero hat die langen dicken Flechten, die von Perlschnüren durchzogen und mit Perlnadeln festgesteckt sind, hinten am Kopfe sehr geschmackvoll zusammengeordnet. Botticelli ist in seiner Anordnung des Haares nicht weniger kunstreich, noch phantastischer und in jedem der vier bisher bekannten Bilder wieder neu. Ein breiter Schopf oder die Hauptflechte fällt meist in den Rücken, an der Stirn hängen kurze Haartöste leicht gewellt herab, eine Schnur dicker Perlen liegt auf dem Scheitel, und Stränge von kleinen Perlen, farbige Bänder und kleine Tücher durchziehen das Haar.

Im Frankfurter Bilde sind zwei breite perlendurchsteckte Hauptflechten nach vorn genommen und vor der Brust zusammengesteckt. In dem Bilde der Sammlung Cook in Richmond, das, wie das Frankfurter Bild, in Sandros Werkstatt ausgeführt wurde, durchzieht das Haar ein breiter, ganz mit Perlen bestickter Schal, der über einer kleinen rosafarbenen Kappe liegt und vorn vor der Brust zusammengebunden ist. Die beiden eigenhändigen Bilder in der Berliner Galerie und im Besitz der Familie M. Kappel in Berlin, beide im Profil und nach Sandros Gewohnheit vor einem Fenster gesehen, haben stärkeren Bildnischarakter, aber die Anordnung des überreichen goldblonden Haares ist auch hier ebenso kompliziert und phantasievoll und aufs reichste mit Perlschnüren durchzogen.

Ich erwähnte bereits, daß diese Bilder jetzt von verschiedenen Seiten nicht nur als Bildnisse der Simonetta, sondern auch als Werke Botticellis angezweifelt oder — wie namentlich durch H. Horne — energisch bestritten werden. Daß sie der Richtung oder Schule des Meisters angehören, wird zwar meist zugegeben, und für eines oder das andere wird der mythische »Amico di Sandro« als Künstler genannt. Unter diesem Namen ist bekanntlich von Bernhard Berenson eine Reihe echter und besonders schöner Werke von Sandro und früher Gemälde von Filippino neben Arbeiten ihrer Werkstatt, Kopien und selbst diesem

Künstler fernstehender Maler zusammengeworfen. Wie alle diese wirklichen oder angeblichen Künstler zu Aufträgen auf Bildnisse der Simonetta gekommen sein sollen, wie es sich dann erklären soll, daß derselbe Typus in den berühmtesten Bildern Sandros wiederkehrt, daß er hier dieselbe phantastische Aufmachung, die gleiche Färbung und Behandlung zeigt: alles das kümmert diese Kritiker nicht. Freilich sind Bilder wie das Profilbild vor landschaftlichem Grund in der Cook-Sammlung und das ähnliche Profil auf schwarzem Grunde im Städel-Museum zu Frankfurt in der Ausführung wesentlich den Händen von Schülern überlassen. Das letztere Bild, das schon durch die bekannte Mediceer-Gemme als Halsschmuck sich als im Auftrage eines Medici gemalt bekundet, zeigt durch den kolossalen Maßstab der Figur, daß es als Dekoration entstanden ist. Aber das Porträt in der Berliner Galerie wie das durch seine reichere, außerordentlich pikante Farbenstimmung noch anziehendere Porträt der Sammlung M. Kappel in Berlin (früher in der Sammlung Alfred Seymour in London), beide tadellos erhalten, sind ganz charakteristische, eigenhändige Werke Sandros. Nicht nur die Farben und ihre Zusammenstellung: auch die Anordnung der Haare und ihre Auflichtung durch Gold sind durchaus charakteristisch für Sandro und nur für ihn. Auch das eigentümliche Profil, das

von der dem Beschauer abgekehrten Seite des Gesichts noch ein weniges ahnen läßt, wie die scharfe Konturierung der Zeichnung, die etwas mongolische Stellung der Augen, finden sich wiederholt in bekannten Gemälden des Künstlers. Die leuchtende Karnation, die hellen reichen Farben wie die Tracht, namentlich der Haarschmuck, weisen die Entstehung dieser Bildnisse in die Zeit vor Sandros Aufenthalt in Rom, aber auch nicht wesentlich früher als um das Jahr 1480, da hier der Einfluß von Verrocchio, der in der »Anbetung« in den Uffizien wie im »Frühling« noch deutlich sich geltend macht, kaum noch bemerkbar ist.

Wir kennen jetzt aus einer ganzen Reihe von Bildnissen die Züge Giulianos wie die der Simonetta, wir wissen, daß für Botticellis »Frühling« das Motiv und selbst die Details, wie die flatternden, durchscheinenden Gewänder, wie die phantastisch aufgemachten goldgelben, im Winde fliegenden Haare, dem Gedicht der »Giostra«, das die beiden Liebenden feiert, entlehnt sind: liegt es da nicht auf der Hand, zu fragen, ob nicht die beiden Helden des Gedichts darin dargestellt sind? Dürfen wir nicht vor allem erwarten, Simonetta in diesem Bilde wiederzufinden? Und, wenn dies bejaht wird, in welcher Gestalt haben wir sie zu erkennen: in der Venus, in der Frühlingsgöttin oder in der Flora, wenn nicht gar in allen drei Figuren? Jede dieser Hypothesen hat ihre eifrigen Verfechter gehabt, jede ist ebenso schroff von anderen Forschern abgelehnt worden. Der einzige, welcher jede Beziehung, jede Porträtgestalt im Bilde leugnet, ist wieder Herbert Horne. Er vergißt dabei, daß man im Quattrocento die Freiheit des modernen Malers in der Wahl seiner Motive noch nicht kannte, daß die Künstler keine Phantasieporträte ohne besondere Bestellung, besondere Bestimmung und Beziehung malten. Hornes Auffassung heißt Botticellis Phantasie, seine Freude und sein Talent in der Auffindung und Verfolgung von Beziehungen völlig verkennen; seine besondere Begabung nach dieser Richtung und seine Vorliebe dafür verpflichtet uns sogar, das Bild auch daraufhin genauer zu untersuchen. Die Frauengestalten des »Frühlings« sind so mannigfach, so verschiedenartig in den Typen wie in keinem anderen Gemälde des Künstlers, aber wirklich porträtartige Züge hat doch keine derselben; alle sind mehr oder weniger stilisiert. Doch geht ein gemeinsamer Zug durch alle diese Gestalten, ein feierlicher, ja schwermütiger Zug liegt auf allen Gesichtern, der um so auffälliger ist, als hier doch das Reich der Venus, das Erwachen der Liebe mit dem Anbruch des Frühlings dargestellt ist. Der eigentümlich ernste, oft fast melancholische Zug

im Ausdruck der meisten Gestalten des Künstlers kann hier nicht als Grund angeführt werden, denn in der »Geburt der Venus«, in der »Judith« und in der »Tapferkeit« fehlt dieser Zug, ist er vielmehr in den einer ernsten Freudigkeit gewandelt; und in den Zeichnungen zu den letzten Gesängen von Dantes Purgatorio sind die darin tanzend dargestellten Tugenden sogar von einer fast bacchantischen Ausgelassenheit: hier im Reiche der Venus wäre jene schwermütige Stimmung also am wenigsten am Platze ohne einen ganz besonderen Anlaß. Diesen Anlaß bot, wie wir mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, der tragische Tod der Simonetta, der in dem eben erst begonnenen Festgedicht Polizianos als Liebesgöttin gefeierten Geliebten Giulianos, die Ende April 1474 gestorben war, also gerade da der Frühling mit seiner vollen Pracht wieder in Italien einzog. Botticelli, der nach jenem Gedicht das Reich der Venus zu malen hatte, brachte dieses traurige Ereignis in seinem Bilde zum Ausdruck, indem er das Frühlingsfest zu einem feierlichen Trauerfest gestaltete. Daher ist Venus reichbekleidet dargestellt, sind ihre Züge, die denen der Simonetta ähnlich sind, voll Schwermut; daher der ernste, trübe Zug in Bewegung und Ausdruck aller Gestalten selbst bei diesem Fest der Freude, des neuerwachten Lebens und der Liebe, von dem Polizian in seinem Gedicht auf den Frühling singt:

Ben venga Primavera
Che vuol l' uomo s' inamori.

In der Venus ist sinnbildlich zugleich die Geliebte, ist Simonetta verherrlicht, die mit der Göttin der Liebe vereint in Elysium weiterlebt.

Eine solche Auslegung von Botticellis auch durch seinen poetischen Inhalt dem Gedicht Polizianos unendlich überlegenen Gemälde wird bekräftigt durch mehrere andere in den nächsten Jahren für die Medici gemalte Bilder Sandros, in denen gleichfalls antike Mythen zur Ehrung Simonettas umgedichtet sind. Dahin gehört zunächst das Breitbild mit Mars und Venus, jetzt in der Londoner National Gallery, das nach seiner Form ein Möbelbild war und wahrscheinlich das Kopfstück oder das Fußbrett eines Prachtbettes schmückte. Die Darstellung ist wieder ganz eigenartig, völlig abweichend von der Auffassung aller anderen Künstler in dem so häufig behandelten Motiv. Mars, ein schöner kräftiger Jüngling, unbekleidet bis auf ein über dem Schoß liegendes Tuch, ist, auf seinem Panzer lehnend, in tiefen Schlaf gesunken, während ihm gegenüber Venus in weitem weißen mit Goldborten besetzten Gewande

ausgestreckt ruht, den rechten Arm auf ein goldgesticktes Kissen aufstützend und den Blick aufmerksam auf den schlafenden Geliebten richtend. Das reiche goldblonde Haar, von dem zwei Zöpfe vorn über der Brust durch eine Perlenbrosche zusammengehalten werden, während aufgelöste Locken die Schläfen einrahmen und ein breiter Schopf offen nach hinten herabfällt, ist ähnlich phantasievoll angeordnet wie auf den Bildnissen der Simonetta Vespucci, deren Züge die Göttin in unverkennbarster Weise trägt. Ja, hier ist Simonetta besonders treu und anmutig wiedergegeben. Das Götterpaar umspielen vier Satyrkinder, die sich der Waffen des Kriegsgottes bemächtigt haben und in übermütigem Spiel sich damit herumtummeln. Ein unnützes Bürschchen mit reizend schelmischem Ausdruck ist in den Harnisch geschlüpft; ein anderer hat den Helm des Gottes aufgesetzt und sucht mit Hilfe eines dritten die schwere Turnierstange zu handhaben, mit der sie in ihrem Ungeschick gegen einen Baumstumpf anrennen, aus dem Hornissen aufgeschreckt werden; ein vierter hat eine Muscheltrompete ergriffen und tutet dem schlafenden Gotte die Ohren voll. Gleich hinter der Gruppe ist die Komposition abgeschlossen durch ein dichtes Gebüsch von Myrten mit einem kleinen Durchblick in der Mitte.

Eine Szene aus dem Liebesleben von Mars und Venus, wie es uns die antiken Mythen überliefern, ist hier also zweifellos nicht dargestellt. Der Künstler hat die klassischen Göttergestalten benutzt, um sie für seine eigenste Erfindung zu verwerten; er gießt neuen Wein in alte Schläuche, schafft ein köstliches Idyll mit echt humanistischer Empfindung. Die derben Satyrknaben und die Turnierstange geben uns die Handhabe, um die rätselhafte Darstellung zu deuten. Der vom harten Kampfe im Turnier ermattete Krieger hat sich seiner Waffen entledigt und ist in tiefen Schlaf gesunken. Unruhige Träume umgaukeln ihn, denen der Künstler in den kleinen Satyrn malerische Gestalt verliehen hat. Der Künstler hat sie an der Stelle der Amoretten als Begleiter der Venus gewählt, um anzudeuten, daß das Liebesspiel nur ein trügerischer Traum ist. Sie rufen ihm das Turnier, das er siegreich bestanden hat, in die Erinnerung zurück, und der Schall der Trompete zaubert ihm als Preis die schöne Simonetta vor, die er als Herzensdame im Turnier erwählt hatte und deren Liebe ihm zum Siege verhalf. Das mittelalterliche Minnespiel gab das Motiv, für das die antiken Gottheiten der Kraft und der Liebe, Mars und Venus, die Gestalten lieferten, wie es die Mediceische Tafelrunde verlangte; aber der Künstler schuf daraus ein ganz neues, zauberhaftes Phantasiegebilde.

Dies Londoner Bild ist von ungewöhnlich guter Erhaltung und trotz dem dekorativen Zweck von besonders tüchtiger Zeichnung und Durchbildung. Der Körper des Mars zeigt die ähnliche einfache Formenbehandlung in großen Massen wie der »Sebastian« im Berliner Museum, jedoch bei pikanterer Verkürzung, namentlich des trefflich gezeichneten Kopfes. Bei der Venus, deren Kopf und Hände gleichfalls besonders gut gezeichnet sind, hat sich der Künstler dagegen bestrebt, das feine modische Gewand in seinen reichen Falten nach Stoff und Lage aufs sauberste und geschmackvollste durchzubilden. Das sahnefarbene Kleid der Göttin und der lichte Körper des Gottes mit dem schmalen weißen Tuch darüber heben sich über dem roten Mantel, auf dem er liegt, und vor dem tiefgrünen Myrtenhain hell und zart ab und verstärken noch den heiter-dekorativen Eindruck dieses kostbarsten Möbelbildes, das uns aus der Renaissance erhalten ist. Die Verwandtschaft in der Anatomie des Schlafenden, die feinen Verkürzungen, die trefflich gezeichneten Extremitäten in ihren stark betonten beweglichen Gelenken scheinen mir zu beweisen, daß das Bild in einer Zeit entstand, in der Verrocchios Einfluß auf den Künstler noch erkennbar ist, wohl sehr bald nach dem denkwürdigen Turnier, so daß die feinen individuellen Züge der Venus noch auf eine nach dem Leben gemalte Studie vom Kopf der Simonetta zurückgehen könnten.

Ein drittes Gemälde Botticellis, gleichfalls für die Medici gemalt und mit dem »Frühling« zusammen in der Villa Castello schon im Anfang des 16. Jahrhunderts erwähnt, die »Geburt der Venus«, ist fast ebenso bekannt und gefeiert wie der »Frühling«, mit dem es seit kurzem im Botticelli-Saal der Uffizien aufgestellt ist. Bei seinem ähnlichen Umfang und der gleichen Herkunft ist das Bild wegen seines verwandten mythologischen Inhalts oft für ein Gegenstück des »Frühlings« gehalten worden. Aber schon der Umstand, daß es ausnahmsweise auf Leinwand gemalt und auch nicht unwesentlich verschieden in den Verhältnissen und Abmessungen ist, gibt ihm einen anderen Charakter und läßt auf eine andere Bestimmung schließen. Beide Bilder sind zwar zweifellos als Dekorationen entstanden, sehr wahrscheinlich für die Villa Castello, aber sie müssen in verschiedener Weise verwendet worden sein. Leider fehlt uns bisher fast jeder Anhalt für die Bestimmung und Art der Aufstellung solcher großen dekorativen Gemälde der Renaissance, während wir für die ähnlichen kleineren Breitbilder ihre Verwendung als Möbeldekorationen: als Truhenbilder, als Wände von großen Prachtbetten oder als Wandtäfelung nachweisen können. Nur soviel dürfen wir

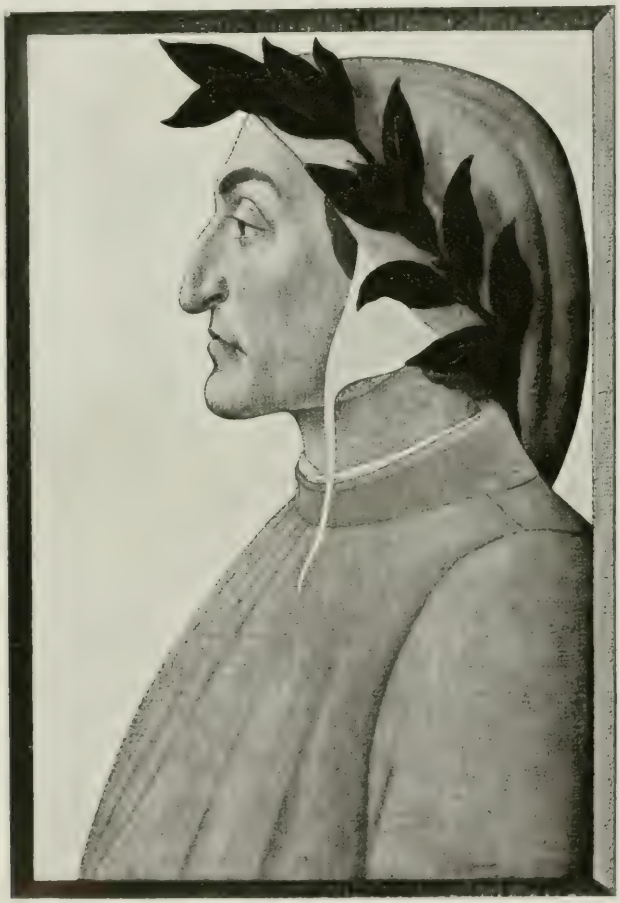
als gesichert annehmen, daß der »Frühling« als Holzbild in die Täfelung der Wand eingelassen, die »Geburt der Venus« dagegen als dekoratives Gemälde auf der Wand wie ein Wandteppich angebracht war. Ihrer Darstellung und Auffassung nach stehen sich aber beide sehr nahe, wie sie auch in der Zeit ihrer Entstehung nicht sehr weit auseinanderliegen können.

Sandro hat auch hier das Motiv der antiken Dichtung entlehnt, wie sie ihm durch die Umdichtung Polizianos überliefert wurde. Der mediceische Barde besingt die Geburt der Liebesgöttin in seiner »Hiostra«, indem er fast treu den Homerischen Hymnus wiedergibt: Von sanften Zephirwinden getrieben, kommt eine Jungfrau von überirdischer Schönheit über das Meer daher gefahren; mit der Rechten das Haar zusammenhaltend und mit der Linken den zarten Busen dekkend, entsteigt sie der Muschel am Strande, der sich unter ihren Schritten mit duftenden Blumen bedeckt. Hier empfangen sie die drei Horen und hüllen sie in den perlengeschmückten Mantel. Der Künstler folgt dieser Darstellung des Dichters, gibt aber nur den allgemeinen Inhalt, ohne sich im einzelnen an seine Schilderung zu halten. Wenn er nur eine einzelne Hore die Göttin am Ufer erwarten läßt, so tut er es, um die Göttin als Hauptfigur um so mehr hervorzuheben; nur diese zeigt er in ihrer göttlichen Nacktheit, keusch von üppigem Goldhaar umflattert, eingerahmt von der jungen Grazie in reichem geblümten Kleid zu ihrer Linken und dem eng verschränkten Windgötterpaar, das, rechts neben ihr schwebend, sie über das Meer herangeführt hat. Die Gestalt der Göttin hat Sandro in Form und Haltung fast getreu der antiken Venusstatue nachgebildet, die uns in der unter dem Namen der Mediceischen

Venus bekannten römischen Kopie am geläufigsten ist, von der aber andere Wiederholungen schon zu Botticellis Zeit bekannt waren. Von einer Nachahmung der Statue hält sich der Künstler ebenso fern wie von einer absichtlichen Illustrierung der Dichtung. Bildhauer und Dichter gaben ihm nur das Motiv, aus dem er seine völlig eigene malerische Komposition gestaltete.

Die Venus dieser Komposition ist uns im wesentlichen fast übereinstimmend, aber ohne Nebenfiguren in einem Gemälde der Berliner Galerie erhalten, das als Werkstattwiederholung gilt. Mir scheint es eher eine nebenher entstandene Arbeit zu sein, die Sandro nach der antiken Statue und, für die Anordnung des überreichen Goldhaares, mit Benutzung eines Modells anfertigte. Durch den schwarzen Grund erscheint die helle Figur wie ein zartes Emailbild, den ähnlich vor schwarzen Grund gestellten Venusgestalten und Lukrezien Cranachs vergleichbar; aber dadurch wirkt sie etwas statuenhaft fest und hart, während sie im Florentiner Bilde von hellem Licht zart umflossen ist. Hier zeigt ihre leichte Bewegung nach vorn, daß sie im Begriff ist, das Ufer zu betreten, während sie im Berliner Bild fest auf dem Steinboden aufsteht. Bis auf diese leicht veränderte Stellung ist die Gestalt fast genau die gleiche, nur die Anordnung des Haares ist wesentlich verschieden. In der Komposition ist das Haar unter dem Hauch der Windgötter ganz auf die linke Seite der Göttin geweht; in der Berliner Studie fällt es zu beiden Seiten frei herab, nur zwei kurze, zierlich geflochtene Zöpfe hängen über die Schultern nach vorn. Diese Anordnung des Haares ist fast die gleiche wie in den verschiedenen Bildnissen der Simonetta Vespucci, aber auch das Gesicht zeigt die Züge der Geliebten Giulianos, hier sowohl als in dem großen Gemälde in Florenz. Es liegt deshalb nahe, auch in der »Geburt der Venus« Beziehungen zu dieser das Mediceische Brüderpaar jahrelang so lebhaft bewegenden Frauengestalt zu suchen. Die Annahme, es sei darin nur das Sandro überhaupt eigentümliche Frauenideal wiedergegeben, ist mit Recht schon von Warburg und Venturi bestritten worden. Die Züge Simonettas sind hier und in den ähnlichen Werken Sandros wohl idealisiert worden, aber doch deutlich als solche zu erkennen. Freilich hat der Künstler sie dann, da sie ihn so viel beschäftigten, eine Zeitlang auch in seinen weiblichen Idealfiguren, namentlich in seinen Madonnen, mit Vorliebe wiederholt. Daß in ähnlicher Weise wie im »Frühling« auch in der Ankunft der Liebesgöttin auf italischem Boden an die Herzensdame Giulianos gedacht werden sollte, lag besonders nahe; die Geburt der Venus, ihr Aufsteigen aus dem Meere verlegte der Italiener an seine heimische

Küste, in den schönsten Hafen der Riviera, der heute noch Porto Venere heißt. Auf ihrer elterlichen Villa bei Porto Venere hatte aber Simonetta, die edle Dame aus dem Genueser Geschlecht der Cattaneo, das Licht der Welt erblickt. Ihre Ankunft in Florenz wurde als der Einzug der Liebesgöttin, als der Anbruch des Frühlings gefeiert. Solche Deutungen und solches Spiel selbst mit den Worten entsprach durchaus der Anschauung der Zeit.



V.

BOTTICELLI
ALS FRESKOMALER
IN FLORENZ UND ROM

DIE »Geburt der Venus« muß nach der weicheren Formgebung wie nach der helleren Färbung und der unruhigeren Bildung der Falten schon einige Jahre später gemalt sein als der »Frühling«, doch sehr wahrscheinlich noch vor Sandros Berufung nach Rom im Jahre 1481. Kurz vorher, also ziemlich gleichzeitig mit der »Geburt der Venus«, entstand ein Gemälde ganz anderer Art, das ihn wieder in Beziehung zu der Familie Vespucci zeigt, für die er aber diesmal in direktem Auftrag arbeitet. Der heilige Augustinus in der Kirche Ognissanti zu Florenz, als Gegenstück zu dem 1480 datierten heiligen Hieronymus Ghirlandajos gemalt, ist das erste Freskogemälde, das uns von der Hand des Künstlers erhalten ist. Es bildet die Überleitung zu der umfangreichen Tätigkeit Sandros als Freskomaler, der schon in diesem Werke in größerer, echt monumentaler Auffassung sich bekundet.

Die Beziehung des Künstlers zu den Vespucci war weit älter als die Aufgaben, die ihm zur Verherrlichung der Gattin des Marco Vespucci im Auftrage der Medici gestellt wurden; war der Künstler doch geboren und aufgewachsen und wohnte sehr wahrscheinlich bis zu seinem Tode in einem Hause, das den Häusern der Vespucci benachbart und in ihrer Kirche Ognissanti eingepfarrt war. Möglich, daß auch eines oder das andere von Sandros Bildnissen der Simonetta für die Familie Vespucci gemalt worden war. In ihrer Kirche hatten die Vespucci den Schmuck des Innern zunächst durch den jungen Domenico Ghirlandajo beginnen lassen. Von den ihm aufgetragenen Fresken sind erst vor ein paar Jahrzehnten die leider schlecht erhaltenen Darstellungen der Beweinung Christi und einer Schutzmantelmadonna mit den Mitgliedern der Familie Vespucci wiederaufgedeckt worden. Sie sind einige Jahre vor Ghirlandajos Fresko mit dem heiligen Hieronymus entstanden, das die Jahreszahl 1480 trägt. Dies Bild schmückte ursprünglich mit dem, nach den alten Künstlerbiographen, in Konkurrenz damit gemalten Augustinus Botticellis den Lettner der Kirche. Von hier sind beide Fresken beim Abbruch des alten Lettners an die Seitenwand der Kirche versetzt worden. Man pflegt eine gewisse Härte in der Zeichnung und Färbung darauf zurückzuführen, daß der Künstler hier zum erstenmal sich in der Freskotechnik versucht habe; aber ganz abgesehen davon, daß Sandro als Schüler Fra Filippos, der damals seine großen Fresken im Dom zu Prato vollendete und seine Schüler dabei gewiß zu untergeordneten Arbeiten mit heranzog, schon im Freskomalen geübt sein mußte, ist jene Trockenheit des Augustinusfreskos vielmehr auf

Beschädigungen durch seinen Abbruch und seine Wiederaufstellung zu setzen. Hat man doch erst in neuester Zeit gelernt, Fresken ohne jede Gefährdung abzunehmen.

Der Augustinus in Ognissanti gehört zu Botticellis bedeutendsten Werken; in Größe der Auffassung Energie des Ausdrucks und der Bewegung wie im Geschick der Anordnung im engen Raume ist er sein unübertroffenes Meisterwerk. Der Künstler hat keine zweite männliche Figur geschaffen von ähnlich bedeutender Charakteristik, von solcher Harmonie im begeisterten Ausdruck und starker Bewegung. Das Gegenstück von Ghirlandajo, der heilige Hieronymus, ein reizvolles Genrebild wie wenige im Quattrocento, beweist doch, wie weit ihm Sandro in Phantasie und künstlerischer Eigenart überlegen war.

Solche Leistungen waren wahrlich geeignet, die Aufmerksamkeit Papst Sixtus' IV. auch auf Botticelli zu lenken, als er zur großartigen Ausschmückung seiner Hauskapelle im Vatikan schritt, die seinen Namen trägt. Erst Ende des Jahres 1480 hatte der Papst den Bann aufgehoben, mit dem er Florenz für das strenge Strafgericht an den geistlichen Mördern Giulianos de' Medici und ihren Anstiftern belegt hatte. Lorenzo hatte es verstanden, nach langem Kampfe den erzürnten Papst durch die Aussicht auf politische Vorteile zu besänftigen und auf seine Seite herüberzuziehen. Mutmaßlich ist es auch Lorenzo gewesen, der den Papst zur hervorragenden Beteiligung der Florentiner Künstler neben den Malern aus dem näheren Umbrien an der Ausstattung der Kapelle bewogen hat. Ihnen fiel sogar der Löwenanteil bei der Ausführung zu: der Bau der Kapelle war durch den Florentiner Architekten Giovanni de' Dolci errichtet, der marmorne Lettner war das Werk des Florentiners Mino da Fiesole und seiner Gehilfen, zu dem Freskenschmuck der Wände wurden die Florentiner Botticelli, Ghirlandajo und Cosimo Rosselli neben den umbrischen Meistern Perugino, Signorelli und Pinturicchio berufen. Wenn wir Vasari trauen und auf die Benennung von Botticellis Namen an erster Stelle im Kontrakt Wert legen dürfen, so hätte Botticelli sogar eine leitende Stellung unter diesen Künstlern gehabt. Dieser Kontrakt wurde am 27. Oktober 1481 geschlossen; am 15. August 1483 wurde die Kapelle feierlich durch den Papst eröffnet, die Fresken mußten also damals bereits vollendet sein. Da aber Botticelli zusammen mit Ghirlandajo schon im Herbst 1482 von der Signoria von Florenz den Auftrag zur Ausmalung von Sälen im Palazzo Vecchio erhielt, so wird von Horne wohl mit Recht angenommen, daß Sandro schon im Frühjahr 1481

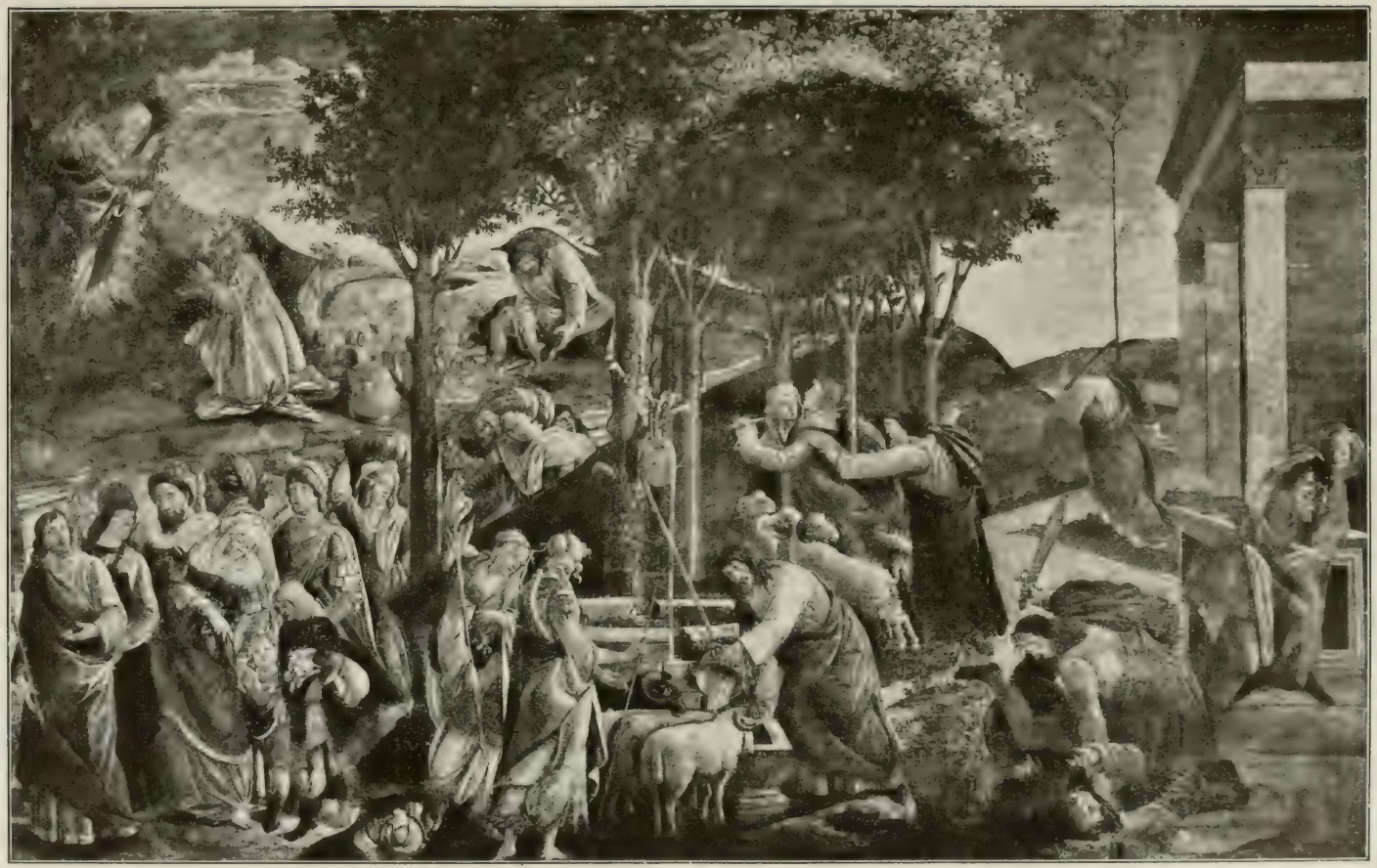
die Arbeit in der Kapelle begonnen habe, da er die drei großen Fresken und die vierundzwanzig Papstporträte zwischen den Fenstern, für welch letztere er wenigstens zum Teil die Entwürfe machte, unmöglich in der Zeit von kaum einem Jahre hätte ausführen können.

Diese Fresken in der Sixtinischen Kapelle sind die weitaus umfangreichste Arbeit, die uns von Botticelli erhalten ist und die er wohl überhaupt ausgeführt hat. Außer den in kolossalem Maßstab derb gemalten, als Dekoration für die Höhe berechneten Phantasieporträten der Märtyrerpäpste hat der Künstler an den Wänden drei Fresken mit zahlreichen lebensgroßen Figuren gemalt. Bei der Ausführung hat man daher die Beihilfe verschiedener Schüler und Genossen angenommen und dafür Filippino Lippi und Fra Diamante namhaft gemacht. Horne weist dies mit einleuchtenden Gründen zurück, da beide Künstler damals außerhalb Roms tätig gewesen seien. Wir haben auch eine Urkunde, in der ausdrücklich bemerkt wird, daß Filippino nicht an den Fresken mitgemalt habe. In der Tat ist auch weder die Hand des einen noch des anderen an irgendeinem Teil der Fresken zu erkennen. Wohl aber beweist die abweichende Art der Behandlung an einzelnen Stellen, namentlich in den Hintergründen, daß sich der Meister hier eines Gehilfen bediente. Die starke Betonung der Landschaft und ihre Durchführung bis in die Einzelheiten ist von der sonstigen, bloß andeutenden, dekorativen Behandlung der Landschaft bei Botticelli zu sehr verschieden, die Durchbildung des Schiffes in der Landschaft der »Bestrafung der Rotte Korah« bis in die einzelnen Rahen, die bestimmte Zeichnung der Bauten im Grunde der Fresken u. a. m. weist auf die Beihilfe eines Schülers in solchen Teilen. Doch ist auch hier des Meisters Entwurf deutlich erkennbar; das Vorbild der nordischen Bauten in den phantastischen Stadtansichten, die schlanken Pfeiler und Säulen und ihre Kapitelle bei den Nachbildungen antiker Bauten fanden wir schon auf seinen eigenhändigen Bildern der siebziger Jahre.

Die Ausführung der Fresken an den Wänden der Sixtinischen Kapelle wurde zu fast gleichen Teilen unter den Künstlern vergeben; ihre Verteilung und Anordnung wie die Darstellungen wurden ihnen von dem Papst und seinen Räten genau vorgeschrieben, aber in der künstlerischen Ausbildung hatten sie offenbar im wesentlichen freie Hand. Dargestellt werden sollten hervorragende Szenen aus dem Leben Christi, die besonderen Bezug auf die Kirche und ihr Oberhaupt hatten, und ihnen sollten, nach der Tradition aus frühchristlicher Zeit, Szenen aus dem Alten Testament als Hinweisungen auf Christus und seine Mission

gegenübergestellt werden. Botticelli waren die Bestrafung der Rotte Korah und als korrespondierende Begebenheiten die Berufung Mosis zu seiner Mission und die Vorbereitung Christi auf seinen Beruf in Auftrag gegeben. Wie in den übrigen Fresken, so hatte auch Sandro in den ihm aufgetragenen nicht eine einzelne, sondern eine Reihe von Begebenheiten darzustellen, wobei die wichtigste in die Mitte und in den Vordergrund gerückt, die übrigen untergeordnet im Hintergrunde oder an den Seiten abgehandelt wurden. Das Quattrocento hatte die größte Freude an der Vielheit der Begebenheiten in einem und demselben Bilde, wenn sie sich irgend darin anbringen ließen; Einheit der Darstellung ist erst eine Forderung der Hochrenaissance, die durch Leonardo und Michelangelo zur allgemeinen künstlerischen Regel erhoben wurde. Die Mittel, durch die trotzdem die Bilder auf den ersten Blick als einheitliche Kompositionen wirken, sind bei den verschiedenen Meistern fast die gleichen: neben der Heraushebung des wichtigsten Motivs geschieht es durch Herstellung einer gemeinsamen Bühne in der Landschaft und in großen, das ganze Fresko abschließenden Bauten. Darin unterscheidet sich auch Botticelli nicht von den übrigen Mitarbeitern an der Kapelle.

Von verschiedenen Seiten, namentlich durch Herbert Horne, sind diese Fresken Sandros als die weitaus hervorragendsten Werke des Künstlers bezeichnet und herausgestrichen worden. Mir scheint dies, ganz abgesehen von jener dem 15. Jahrhundert allgemeinen Schwäche des Mangels einheitlicher Komposition, eine Überschätzung ihres künstlerischen Wertes, wenn auch ihre Bedeutung durch ihren Umfang, durch die Entwickelung der dramatischen Gestaltungskraft und des Erzählertalents Sandros, durch die zahlreichen tüchtigen Bildnisse und manche reizvolle Einzelheiten keineswegs geleugnet werden soll. Die hervorragendsten künstlerischen Eigenschaften Botticellis: seine einzigartige Phantasie, sein großer Schönheitssinn, sein Geschmack und seine Grazie, nicht am wenigsten auch die tiefe Empfindung und eigenartige Stimmung konnte der Künstler hier weit weniger entwickeln als in seinen Madonnenbildern und mythologisch-allegorischen Darstellungen. Auch war die Eile, mit der die umfangreichen Kompositionen fertiggestellt werden mußten, wie die Technik der Freskomalerei nicht günstig für die Eigenheit, mit der der Künstler seine Gemälde durchzubilden und aufs reichste auszustatten liebte. Richtig ist aber, was Horne freilich übertrieben stark betont, daß diese Fresken für die Kritik der übrigen, namentlich der urkundlich oder durch Überlieferung



nicht gesicherten Werke des Künstlers nach manchen Richtungen wertvollen Anhalt bieten.

Auch im einzelnen sind diese drei Fresken der Sixtinischen Kapelle von vielseitigem Interesse. Nach Steinmanns Vorgang, der die Hauptdarstellungen auf zwei von diesen Fresken zuerst richtig gedeutet hat, wird das Fresko mit den Darstellungen der Versuchung Christi als das erste betrachtet, welches der Künstler in Angriff nahm. Die merkwürdige Opferszene, welche sich im Vordergrunde des Freskos abspielt und neben der die vier Szenen aus der Vorbereitungszeit Christi ganz in den Hintergrund gedrängt sind, hat — wie Steinmann scharfsinnig nachgewiesen hat — mit dem Neuen Testament nichts zu tun, sondern ist dem dritten Buch Mosis entlehnt und galt recht eigentlich der Verherrlichung des Papstes Sixtus IV. selbst. Dargestellt ist nämlich das Reinigungsopfer des Leprakranken genau nach den komplizierten mosaischen Vorschriften. Die Wahl dieses merkwürdigen Vorwurfs ging unmittelbar auf Sixtus zurück, der in dem von ihm errichteten großen Krankenhaus für Aussätzige zusammen mit der Kirche Santo Spirito in sanitärer und künstlerischer Richtung mit Recht eine seiner hervorragendsten Leistungen für Rom erblickte. Auch daß diese Darstellung gerade an dieser Stelle ihren Platz fand, geschah zweifellos gleichfalls auf Anordnung des Papstes, da das Fresko, das ihn verherrlicht, gerade seinem Thron in der Kapelle gegenüberstand. Um jeden Betrachter noch bestimmter darauf hinzuweisen, welche Beziehung die Darstellung zu der segensreichen Tätigkeit des Papstes hatte, ist hinter dem Brandaltar, auf dem das Opfer bereitet wird, im Tempel von Jerusalem eine treue Nachbildung der Fassade von Santo Spirito gegeben, die gerade vollendet wurde, als die Ausschmückung der Sixtinischen Kapelle begann, ein Bau, der in seiner sanitären Einrichtung, zum Teil selbst in seiner Fassade (wie die freie Nachbildung im Spital der Scuola di San Marco in Venedig bekundet) vorbildlich für die Krankenhäuser für Aussätzige in ganz Italien wurde. Auf diese Stiftung war Sixtus hingewiesen, während er General des Ordens des heiligen Franziskus war, dessen geistliche Tätigkeit ja mit der Pflege der Aussätzigen begann und der diese als eine Hauptpflicht dem von ihm gestifteten Orden auferlegte.

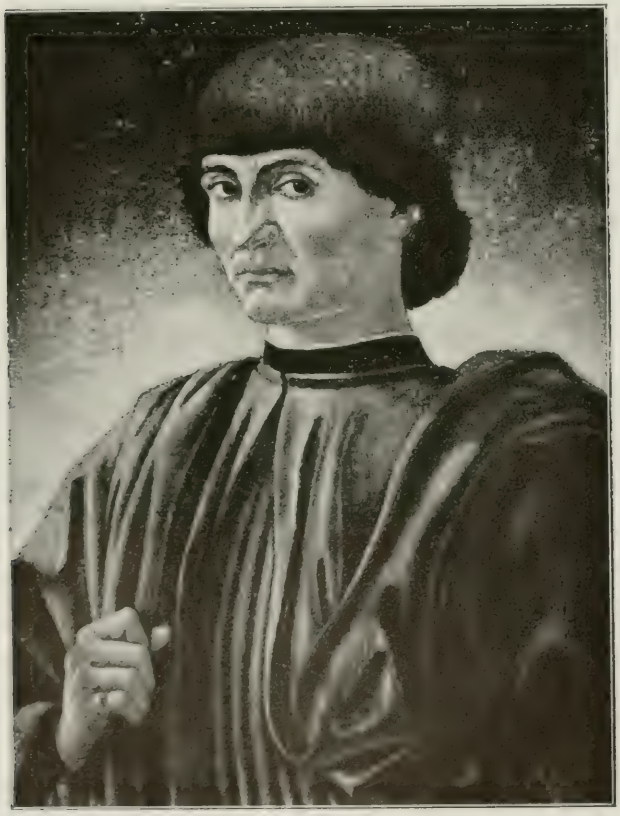
In der Menge, die den Altar umgibt, hat der Künstler die verschiedenen Handlungen des Reinigungsopfers mit großem Geschick zu einem einheitlichen klaren Bilde vereinigt. Vor dem Altar, in dem das Rauchopfer brennt, empfängt Aron, der Hohepriester, von einem Jüngling die goldene Schüssel mit dem

Blut der Taube zur Reinigung; von rechts bringt eine junge Frau das Holz für den Altar herbei, an den der Leprakranke von Freunden herangeführt wird, während links vom Altar eine Frau mit den beiden Tauben herzueilt. Unschwer erkennt man in der Frau mit dem Holz die eine der Grazien im »Frühling«, während die Frau mit den Tauben, die sie im Korbe auf dem Kopfe trägt, fast eine treue Wiederholung der Magd auf dem kleinen Bilde der Judith in den Uffizien ist. In der Gruppierung der Andächtigen zu beiden Seiten des Altars verrät sich noch die Erinnerung an die Anordnung des Gefolges der Könige in der »Anbetung« der Uffizien. Der eigentliche Inhalt des Bildes ist auf vier kleine Gruppen im Hintergrunde beschränkt: links der Abschied Christi von den Engeln; darüber im Olivenhain der Versucher, der in Franziskanerkutte an den Herrn herantritt; auf dem Dach des Tempels Satan, welcher Christus auffordert, sich herabzulassen; auf der Felsenkuppe rechts der vom Herrn abgewiesene Versucher, der sich in die Tiefe stürzt, während die Engel mit Speisen den Tisch für Christus decken. Die drei jugendlichen Engel, die hier und in der Darstellung des Abschieds besorgt den Herrn umdrängen, sind die gleichen herrlichen Jünglingsgestalten, welche in den Rundbildern der Maria mit dem Kinde wie andächtige Chorknaben verehrend und lobsingend die Madonna umringen.

In der Schar der andächtigen Zeugen beim Opfer, die im engeren und weiteren Kreise den Altar umstehen, ist eine beträchtliche Zahl, namentlich alle im Vordergrunde stehenden Männer, durch ihre individuellen Züge wie durch ihre Tracht deutlich als Porträtgestalten zu erkennen. Steinmann glaubt in dem Kardinal vorn rechts am Altar den Neffen des Papstes, Giuliano della Rovere, den späteren Papst Julius II., in dem älteren barhäuptigen, auffallend kleinen Manne mit dem Zepter in der Hand zuäußerst rechts einen anderen Nepoten, Girolamo Riario, Gatten der Caterina Sforza, den der Papst kurz vorher zum Gonfaloniere der Kirche ernannt hatte, zu erkennen. Für andere dieser lebensvollen Gestalten, die zweifellos dem päpstlichen Hof ganz nahestanden, konnten noch keine Namen gefunden werden. Prächtige Jünglingsköpfe, echte Vorbilder für Sandros Engeltypen, sind die beiden Jünglinge zuäußerst rechts, namentlich der unmittelbar über Girolamo Riario und der ihm sehr ähnliche ganz links, zwischen den beiden lebhaft diskutierenden Männern auf der Bank; ebenso anziehend der Knabe mit der dunklen Kappe über dem hellblonden Haar links und die beiden wie seine älteren Schwestern erscheinenden

blonden Mädchen hinter ihm, bei denen man zweifeln kann, ob sie eigentliche Porträte oder Geschöpfe der freien Phantasie des Künstlers sind. Daneben entdecken wir prächtige Charakterköpfe, wie die beiden älteren Männer neben dem Kardinal, den energischen Kopf des ordengeschmückten Mannes hinter dem Hohenpriester u. a. m. Immer neue Schönheiten und charaktervolle Typen wird das liebevoll suchende Auge unter dem Dargestellten herausfinden.

Bezeichnend ist für alle, daß ihre schlicht und breit in voller Individualität wiedergegebenen Züge zwar ernst und durchaus sachlich aufgefaßt sind, aber noch fast durchweg ohne jenen eigentümlich schwermütigen Zug, dem wir in den späteren Bildern Botticellis meist begegnen. Sie gleichen darin noch den Bildnissen auf der Anbetung der Könige in den Uffizien und geben uns mit diesen zusammen den Anhalt zur Kritik und Datierung seiner fast ausnahmslos nicht beglaubigten Einzelbildnisse. Überhaupt ist das Bild reich an Vergleichungspunkten zur Bestimmung anderer Werke des Meisters, namentlich aus den siebziger Jahren. Wir haben dafür schon die beiden Frauengestalten mit Traglasten und die um Christus gescharten Engel hervorgehoben; die blonden Jungfrauen auf der linken Seite des Bildes sind die Vorboten der allegorischen Frauengestalten auf den Tornabuoni-Fresken im Louvre; und die phantastischen gotischen Kirchen der beiden Städte, die in der Ferne links am Berge und rechts am breiten Fluß erscheinen, zeigen wieder die Erinnerungen des Künstlers aus altniederländischen Gemälden und Miniaturen, wie wir



sie schon in älteren Bildern: im Sebastian von 1473/74 und im Tondo der Anbetung der National Gallery, kennenlernten.

Solche Vergleichungspunkte bietet uns auch das zweite Fresko Sandros mit den Darstellungen aus der Jugend Mosis. Hier hat der Künstler nicht weniger als sieben Szenen der Jugend Mosis, welche die Vorbereitung zu seinem ihm von Jehova bestimmten Beruf als Führer und Erretter seines Volkes bilden, vereinigt. Er erzählt uns, wie der junge Moses den Ägypter, der seinen Stammesbruder mißhandelte, erschlägt, wie er voll Reue in die Wüste flieht, wie er die Hirten bestraft, welche die Töchter Jethros an der Tränkung ihrer Schafe hinderten, und wie er diesen dann beim Tränken behilflich ist, wie er als Hirt auf den Weiden des Sinai auf Jahves Geheiß seine Schuhe ablegt, um den Berg zu besteigen, wie ihm Gott auf dem Sinai im feurigen Busch erscheint, die Gebote gibt und das gelobte Land verheißt, nach dem er in der letzten Szene links mit seinem Volk den Auszug antritt. Indem der Künstler alle diese Szenen in wenigen Figuren gedrängt an einem baumreichen Bergabhang vereinigt darstellt und sie um eine der harmlosesten Begebenheiten, um die Tränkung der Schafe der Töchter des Midianiters unter schattigen Bäumen gruppiert, die er vorn in den Mittelpunkt rückt, hat er das Fresko zu einem idyllischen Genrebilde gestaltet, das mitten zwischen allen überreichen monumentalen Historienbildern der Kapelle einen reizvollen Ruhepunkt bildet. Wie er dieser Stimmung zuliebe in der Landschaft einen ihm sonst

ungewöhnlichen Naturalismus zeigt, so hat er auch durch die besonders naturtreue Wiedergabe der Schafe, durch die liebevolle Schilderung der Frauen und Kinder, die auf der Flucht ihre nichtigen kleinen Schätze zu retten suchen, durch die reiche Ausstattung der Gewänder mit Goldstickerei und Schmuck und durch die kaum auffallende Fülle der Darstellungen die Komposition, die mit dem Mord und der Flucht so tragisch begann, in ihrer idyllischen Wirkung noch wesentlich verstärkt. Die beiden Schäferinnen am Brunnen zeigen in ihrem üppigen blonden Haar die ähnliche phantastische Anordnung in langen Zöpfen und dicken Strähnen wie die Bildnisse der Simonetta.

In diesem Fresko fehlen Porträte fast ganz; außer dem prächtigen, mit hohem Turban bedeckten Orientalen im Auszug der Juden, der den Aron vorstellt und wohl das Porträt eines bekannten jüdischen Bankiers in Rom oder eines dort zufällig anwesenden orientalischen Abgesandten wiedergibt, ist kaum ein anderer Kopf noch mit Sicherheit als Bildnis festzustellen. Dafür sind die Typen des Moses, der an Christus erinnert, der Frau des Moses, der Krieger und Priester der Israeliten, der Jungfrauen und Kinder um so ausdrucksvoller erfunden und durchgebildet.

In dem dritten Fresko, dessen Ausführung Botticelli zufiel, sind drei verschiedene Darstellungen aus den letzten Jahren Mosis vereinigt, deren richtige Deutung wieder Steinmann gefunden hat: »Die Übertragung der höchsten kirchlichen Gewalt an Petrus, im Neuen Testament durch die Schlüsselübergabe bestätigt (dem berühmten Fresko, das Perugino ausführte), wird im Alten Bunde vorgebildet durch Arons geistliche Hierarchie, als deren Verteidiger gegen jede Auflehnung Moses erscheint. Er vernichtet die Aufrührer gegen die Priesterschaft Arons, er befiehlt den zu steinigen, der fluchend Gottes Namen mißbraucht hat, aber die, welche den Namen Gottes anrufen, Wunder zu tun, werden gerettet; sie gefährden die Rechte der Kirche nicht, sondern festigen sie.« Am Konstantinsbogen, den der Künstler mächtig und frei bis in die reichen Reliefs hinter der mittleren Gruppe angebracht hat, ist auf Papst Sixtus' Geheiß die Inschrift angebracht: »Nemo sibi assumat honorem nisi vocatus a Deo tanquam Aron«, die den Inhalt der drei Szenen kurz und kräftig zum Ausdruck bringt und zugleich ein drohender Hinweis des Papstes auf die Strafe ist, die jedem Widerstand gegen seine päpstliche Autorität auf dem Fuße folgen würde. Steinmann glaubt, daß der Papst auch hier, wie im Reinigungsopfer des Aussätzigen, auf ein bestimmtes historisches Faktum der Zeit hinweisen wollte:

auf die Bestrafung des abtrünnigen Bischofs von Krain, Andrea Zamometic, der 1482 im Kerker zu Basel selbst seinem Leben ein Ende machte.

Die drei Szenen sind hier strenger geschieden als in den beiden anderen Fresken, sind auch in gleicher Fläche nahe dem Vordergrunde dargestellt und haben jede ihren besonderen stattlichen Prachtbau als Hintergrund. Aber diese Bauten und Ruinen sind so geschickt angeordnet, daß durch sie die drei Darstellungen einigermaßen einheitlich zusammengeschlossen werden. Alle drei geben äußerst bewegte Szenen wieder, die aber Botticelli, seinem Schönheitssinn entsprechend, mit großer Mäßigung zur Anschauung bringt. Dies ist ihm besonders in der rechten Szene gelungen, welche die Ergreifung des Gotteslästerers, der gesteinigt werden soll, darstellt. In den beiden anderen Szenen, in denen die Frevler durch Feuer und durch Versenkung in den Erdboden vernichtet werden, hat der Ausdruck der Verzweiflung, haben die Bewegungen etwas Gesuchtes, Gewaltsames und Eckiges, hat selbst der Ausdruck und die Haltung von Aron und vom bejahrten Moses, den man als Vorahnung von Michelangelos Moses gepriesen hat, etwas zu Theatralisch-Pathetisches. In diesem Fresko ist wieder eine größere Zahl von Bildnissen angebracht. Hinter der Szene links ein Vater mit seinem Sohn oder ein Mentor mit seinem Schüler (der junge Alessandro Farnese und sein Lehrer Pomponius Laetus, wie Steinmann meint); hinter der Szene rechts sechs ausdrucksvolle Köpfe, alle mit einfacher schwarzer Kappe, wohl Sekretäre oder andere Beamte des Papstes. Unter ihnen wird der jüngere Mann, der zweite vom Rande rechts, jetzt gewöhnlich als Selbstporträt des Künstlers angesprochen; doch zeigen seine Züge keine überzeugende Übereinstimmung mit denen des gesicherten Porträts von der Hand Filippinos im Carmine zu Florenz, das nur wenige Jahre später entstanden sein kann. Völlig abweichend ist es von dem Porträt in der Anbetung der Könige in den Uffizien, das aber — wie wir sahen — noch weniger Anspruch darauf erheben kann, den Künstler darzustellen.

Die Eröffnung der Sixtinischen Kapelle erfolgte im August 1483; daher wird gewöhnlich angenommen, daß die Künstler ihre Fresken erst kurz vorher vollendeten. Für mehrere der Künstler, insbesondere für Botticelli, trifft dies, wie H. Horne nachgewiesen hat, jedoch nicht zu; da dieser bereits im Oktober 1482 von der Signoria den Auftrag erhielt, gemeinsam mit Domenico Ghirlandajo gewisse, in der Urkunde nicht näher bezeichnete Räume im Palazzo Vecchio auszumalen, so dürfen wir annehmen, daß beide Künstler damals schon

von Rom zurückgekehrt waren. Dies beweist für Sandro auch der Umstand, daß er im Jahre 1482/83 das große Altarbild für San Barnabà ausführte, das sich jetzt im Botticelli-Saal der Uffizien befindet.

Ehe wir auf diese umfangreiche neue Tätigkeit des Künstlers näher eingehen, müssen wir die Frage beantworten, welche uns gerade die römischen Fresken nahelegen, ob Sandro auch als Bildnismaler eine größere Tätigkeit ausgeübt hat. Die zahlreichen trefflichen Bildnisse in jenen Fresken der Sixtina und in gleichem Maße schon die Bildnisse auf der »Anbetung der Könige« in den Uffizien beweisen seine große Begabung nach dieser Richtung. Da dieses Anbetungsbild in einer der besuchtesten Kirchen von Florenz an hervorragender Stelle hing, also jedem Florentiner bekannt war, so mußte es, da es fast als »Gruppenporträt« bezeichnet werden könnte, ein besonderer Anreiz für die Florentiner sein, ihr Bildnis durch Botticelli malen zu lassen. In Rom hatte der Künstler bei der kurzen Anwesenheit von etwa achtzehn Monaten wohl kaum Muße gefunden, neben seinen großen Arbeiten in der Sixtinischen Kapelle noch andere Bilder, seien es auch nur Bildnisse zu malen; wohl aber hatte er Zeit und Gelegenheit dazu in Florenz, vor wie nach dem römischen Aufenthalt. In der Tat sind von altersher eine Reihe Porträte als Werke des Künstlers bezeichnet worden, und andere mit diesen übereinstimmende Bildnisse sind zutage gekommen, seitdem das Interesse an den Werken des Quattrocento wieder lebendig geworden ist. Trotzdem will die Schule Morellis, ihrem Meister folgend, nur zwei Einzelporträte auf Botticelli zurückführen: das ganz von vorn gesehene Jünglingsporträt in der National Gallery und das unerfreuliche Porträt der Uffizien, das früher als Pierino de' Medici oder gar als Pico della Mirandola, jetzt als Giovanni de' Medici bezeichnet wird, weil der Dargestellte die Medaille des »Pater Patriae« in den Händen hält. Da Giovanni schon 1453, also vor seinem Vater starb, kann er unmöglich der Dargestellte sein; denn die Medaille in seinen Händen bezeichnet Cosimo bereits als PATER PATRIAE, ein Ehrentitel, der ihm erst nach seinem Tode 1464 verliehen wurde. Auch zeigt Minos Büste des Giovanni im Bargello einen ganz anderen Kopf. Zudem ist Sandro unmöglich die Geschmacklosigkeit zuzumuten, daß er den vornehmen Mediceer die Medaille seines Vaters in den Händen halten läßt, wie eine Bauerndirne ihre Zitrone hält. Auch sind die Hände so abscheulich verzeichnet, wie es einem Meister in der Zeichnung gerade der Hände nicht zuzutrauen ist, und die fast buntfarbige

Landschaft ist völlig abweichend von den landschaftlichen Gründen in Sandros Bildern. Die ganz bürgerliche Tracht und die demonstrative Art, wie der Dargestellte die Medaille vorzeigt, läßt darauf schließen, daß wir hier das Selbstporträt des Verfertigers jener bekannten Medaille vor uns haben.

Muß dieses Porträt eines Medailleurs als Werk Sandros fortfallen, so bliebe nach der Kritik der Morelli-Schule, der sich Herbert Horne wie gewöhnlich auch in der Kritik der Bildnisse des Künstlers anschließt, nur das Jünglingsporträt der National Gallery, welches in seiner frischen, fast derben Art des Ausdrucks nicht einmal besonders charakteristisch für Sandro ist. Die Zahl der Bildnisse von seiner Hand ist in Wahrheit verhältnismäßig groß, ja wesentlich größer als die irgendeines anderen Florentiner Meisters der Zeit. Die Bildnisse des Giuliano de' Medici und der Simonetta Vespucci haben wir schon oben eingehend besprochen. Neben ihnen gehören der früheren Zeit des Meisters, vor seinem Aufenthalt in Rom, außer jenem lebensvollen Jünglingsporträt in London das ebenso frische Porträt eines vornehmen jungen Mannes, das kürzlich aus der Galerie Liechtenstein in eine amerikanische Sammlung gekommen ist. Es ist für Sandro noch charakteristischer als das Londoner Bildnis durch den Fensterrahmen, der es abschließt, und die blaue Luft dahinter, die zusammen mit der roten Mütze und dem tief lilafarbenen Rock eine sehr farbige, echt Botticellische Farbenwirkung hervorrufen. Wohl noch früher ist das größere Bildnis eines etwas älteren Mannes entstanden, der mit der Rechten in den farbigen Überwurf greift und dessen Kopf mit dem dunkelbraunen Haar sich in der blauen Luft energisch abhebt. Die ernsten, derben Züge sind so individuell und energisch aufgefaßt, daß das Bild in der Sammlung Torrigiani in Florenz und später bei Rudolf Kann dem A. del Castagno zugeschrieben wurde. Aber schon nach der Tracht kann das Bildnis nicht zur Zeit des 1457 bereits verstorbenen Castagno gemalt sein; es ist vielmehr ein bezeichnendes, wirkungsvolles Werk Sandros etwa aus der Mitte der siebziger Jahre. In die gleiche Zeit gehört das Bildnis einer jungen Frau fast in halber Figur, das mit der Sammlung Jonides dem Victoria and Albert Museum vermacht worden ist. Die junge Dame mit markanten Zügen ist in einem Zimmer dargestellt, wie sie aus einer Fensteröffnung schaut, deren Laden nach innen aufgeschlagen ist. Der Innenraum ist so eng, daß die Frau kaum Platz darin hat. Nach links öffnet sich die Wand in einem großen, durch eine kleine Säule geteilten Fenster; die Rückwand zeigt gleichfalls eine Öffnung

durch die, ebenso wie durch das Seitenfenster, ein Stück blauer Himmel sichtbar wird, der mit dem rosafarbenen, von einem dünnen weißen Überwurf abgetönten Kleid fein zusammengestimmt ist. Diese merkwürdige Anordnung in einem ganz engen Raum ist charakteristisch für fast alle Darstellungen Sandros in Innenräumen, sie ist aber dadurch noch von besonderem Interesse, daß sie das genaue Vorbild in einem Doppelporträt des Metropolitan Museum hat, das von Sandros Lehrer Fra Filippo herrührt.

Diese Bildnisse aus Sandros früherer Zeit haben die schlichte Auffassung und den frischen, gesunden Ausdruck wie seine Bildnisse auf der »Anbetung« in den Uffizien, während die späteren Porträte meist jenen schwermütigen Ausdruck zeigen, der namentlich Sandros Madonnen eigentümlich ist. Ein besonders anziehendes Bild der Art ist das Porträt eines schönen jungen Mannes in der Sammlung von Dr. Eduard Simon in Berlin, früher in der Galerie des Herzogs von Leuchtenberg. Wie hier, so ist auch in dem geringeren Porträt eines

Jünglings mit seinem großen Cappuccio auf dem Kopf in der Galerie des Palazzo Pitti der blaue Himmel als Hintergrund ein charakteristisches Merkmal für Botticelli. Ähnlich dem Simonschen ist das Porträt eines schwermütig blickenden Jünglings in schwarzer Tracht und langem dunkeln Haar vor blauem Grund und in fensterartiger Einrahmung, das der Louvre in den achtziger Jahren in Florenz erworben hat. In Florenz galt es als das Porträt des in Rom durch seine derben Späße und burlesken Dichtungen bekannten Florentiner Barbiers Domenico Burchiello. Dieser starb aber bereits im Jahre 1448; auch will der ernste, verschlossene Ausdruck des Jünglings nicht zu einem Barbier und Spaßmacher passen. Frischer mutet der Kopf eines schönen jungen Florentiners in dunkelbraunem Rock vor schwarzem Grunde an, den die Berliner Galerie besitzt. Sehr stattlich ist das Porträt eines wohlbeleibten Herrn in schwarzer Professorentracht vor dunkelm Grunde, das mit der Sammlung Johnson der Stadt Philadelphia vermacht wurde. Nach der Aufschrift im Grunde stellt das Bildnis dieses würdigen, gestrengen Herrn mit hoher Kappe über dem langen dunkeln Haar den Florentiner Lorenzo Lorenzano dar, der in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts Dozent der Medizin an der Universität zu Pisa war.

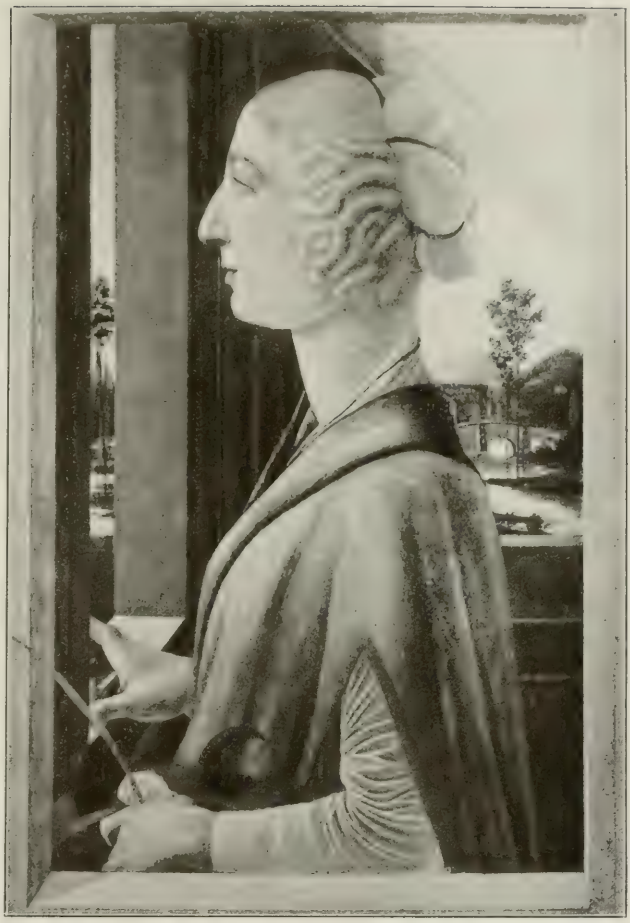
Die Galerie des Palazzo Pitti besitzt, aus der alten Mediceersammlung stammend, das Profilbild einer nicht mehr jungen Dame in fast halber Figur, die vor einer großen Fensteröffnung steht. Schon diese Anordnung und der blaue Grund sind bezeichnend für Botticelli und nur für ihn. Für ihn ist aber auch der zarte graue Ton charakteristisch. Daß nicht Simonetta in der keineswegs schönen oder anmutigen Dame, deren schlichte, ganz schmucklose Tracht auffällt, dargestellt sein kann, wie der Katalog der Sammlung früher angab, ist zweifellos. Ulmann hat statt dessen den Namen der Clarice Orsini, Mutter Lorenzos, vorgeschlagen, deren Bildnis von Sandro in der Guarderoba des Herzogs Cosimo erwähnt wird. Sie war in den achtziger Jahren, in denen das Bild gemalt sein muß, eine Dreißigerin; dazu stimmt ihr Alter im Bilde. Bei aller Schlichtheit und geringem Reiz der Persönlichkeit ist das Bildnis doch durch seine individuelle Auffassung, feine Zeichnung und tonige Wirkung beachtenswert. Ein anderes weibliches Bildnis in dem abgelegenen Lindemann-Museum zu Altenburg, schon nach der Tracht etwa aus der gleichen Zeit, wird wohl gleichfalls mit Recht dem Sandro zugeschrieben, für den wieder die Einstellung in einen engen Raum mit zwei Fensteröffnungen nach der Landschaft ebenso

bezeichnend ist wie die feine Zeichnung der Hände, die Färbung und Faltenbildung der Tracht, selbst die hier ungewöhnlich naturalistisch behandelte landschaftliche Ferne. Auch der auffallend ungeschickte Ansatz des überschlanken Halses würde nicht gegen den Meister sprechen, der in verschiedenen seiner schönsten Frauengestalten den Halsansatz in ähnlicher, wenn auch nicht so unglücklicher Weise zeichnet. Die für die Dargestellte vorgeschlagene Benennung als Caterina Riario Sforza scheint bestätigt zu werden durch das Rad, das unscheinbar neben ihrer linken Hand angebracht ist; aber offenbar ist es ebenso wie das Palmblatt in der Hand und der Heiligenschein späterer Zusatz. Jedenfalls hat die berühmte Gattin des Nepoten von Papst Sixtus IV., Francesco Riario, und spätere Gemahlin des Giovanni di Pierfrancesco de' Medici,

des Bruders von Sandros langjährigem Gönner, die also sehr wohl dem Künstler gesessen haben könnte, nach den trefflichen von ihr erhaltenen Medaillen nur sehr entfernte Ähnlichkeit mit der Dargestellten; vor allem hatte sie gerade einen besonders kurzen Hals und war auffallend stark.

Als begeisterter Verehrer von Dante hat Sandro, wohl zweifellos für seine Zeichnungen zur »Göttlichen Komödie«, in der er die Figur Dantes mehrere hundertmal anbrachte, ein Profilporträt des Dichters nach dem bekannten Bildnis in Giottos Fresko des Bargello gemalt, früher in der Sammlung Alfred Seymour, jetzt bei Langton Douglas in London. Sodann beschreibt Gustav Frizzoni in einem Bericht über das damals neueröffnete Museo Filangieri in Neapel (Archivio Storico dell'Arte 1889) das Bildnis eines etwa dreißigjährigen Mannes in einer Fensternische, ein Taschentuch in der Hand, das zwar Ghirlandajo zugeschrieben sei, ihm aber ein ganz charakteristisches Werk Sandros zu sein scheine; dagegen könne er ein dort unter Sandros Namen aufgestelltes Porträt eines Jünglings an einer Rampe nicht für ein Werk des Künstlers halten, weil es dem (oben beschriebenen) Jünglingsporträt im Palazzo Pitti unter dem Namen Castagno ganz ähnlich sei. Gerade dieser Umstand würde aber nach unserer Ansicht für Sandro sprechen. Ich kenne beide Bildnisse nicht

und kann daher keine bestimmte Ansicht darüber aussprechen.



Den obenerwähnten Auftrag der Signoria von Florenz auf Ausmalung eines Saales im Palazzo Vecchio gemeinsam mit Domenico Ghirlandajo hat der Künstler aus unbekannten Gründen nicht ausgeführt; Ghirlandajo wurde die Ausführung allein übertragen. Aber dieser Auftrag beweist, welchen Ruf sich der Künstler als Freskomaler durch seine Arbeiten in der päpstlichen Kapelle erworben hatte. Nachdem Leonardo kurz vorher nach Mailand übergesiedelt war und Verrocchio damals zur Ausführung des Colleoni-Denkmals nach Venedig und bald darauf auch die beiden Pollajuoli durch den Auftrag auf das Denkmal Sixtus' IV. nach Rom abberufen wurden, hatte Botticelli in Florenz, da Filippino noch sehr jung war, nur in Domenico Ghirlandajo noch einen ernsthaften Konkurrenten in der Gunst des Publikums. Aber dieser war fast ausschließlich als Freskomaler gesucht, während Sandro daneben als Maler von Altartafeln, kleineren Andachtsbildern, Porträten, Zeichnungen und Entwürfen zu verschiedenartigen Arbeiten des Kunsthandwerks die mannigfachste und umfassendste Tätigkeit ausübte. Die große Zahl von mehr oder weniger handwerksmäßigen freien Nachbildungen oder selbst Kopien nach seinen Werken, die seit seiner Rückkehr aus Rom entstanden sein müssen, beweist, daß er allein nicht mehr

imstande war, allen Anforderungen, die an ihn gestellt wurden, nachzukommen, und daher die Ausführung mancher Bestellungen seiner Werkstatt überlassen mußte, wohl auch gelegentlich selbst große Aufträge, wie die Beteiligung an der Ausmalung der Säle des Palazzo Vecchio, darüber im Stiche ließ. Doch hat Sandro die Ausführung von Fresken, wenn sie ihm auch weniger lag als die Tafelmalerei, auch in dieser späteren Florentiner Zeit keineswegs ganz von der Hand gewiesen. Mehr als eine wertvolle Arbeit der Art, von der uns nichts überliefert ist, mag zugrunde gegangen sein; die ganz zufällig vor wenigen Jahrzehnten gelungene Aufdeckung der Fresken der Villa Lemmi, die wir gleich kennenlernen werden, legt diese Vermutung nahe.

Über einen etwas früher ausgeführten Auftrag der Art haben wir zwar die Nachrichten, aber die Fresken selbst sind uns leider nicht erhalten. Lorenzo il Magnifico erteilte Botticelli gemeinsam mit Ghirlandajo, Perugino und Filippino den Auftrag zur Ausmalung seiner Villa Spedaletto bei Volterra, ein Auftrag, der um das Jahr 1484 ausgeführt wurde. Leider ist die Villa vor etwa hundert Jahren durch Feuer zerstört worden, und bis auf ein paar dürftige Fragmente von Ghirlandajos Hand ist nichts erhalten, nicht einmal eine Nachricht, welcher Art diese Fresken waren. Die Person des Bestellers und die Beteiligung der hervorragendsten Maler von Florenz läßt aber mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß darin eines der originellsten, wertvollsten Denkmäler der Florentiner Malerei dieser Zeit zugrundegegangen ist. Daß uns keine näheren Nachrichten darüber erhalten sind, hat wohl seinen Grund in dem abgelegenen Platz, an dem diese Villa der Mediceer (jetzt Eigentum des Fürsten Corsini) sich befand. Daß diese Fresken umfangreich und hervorragend waren, geht auch daraus hervor, daß ein Agent des Lodovico Sforza in Florenz, bei dem der Herzog sich nach einem tüchtigen Florentiner Künstler erkundigt, dieselben Künstler nennt, die von Sixtus IV. nach Rom berufen waren, und neben den Sixtina-Fresken dabei ihre Fresken in der Villa Spedaletto ausdrücklich hervorhebt. Nur Cosimo Rosselli erwähnt er nicht, der wohl durch eine zufällige Empfehlung mit jenen Großen zusammen nach Rom berufen war, fügt aber den jungen Filippino hinzu, der inzwischen Ruf erlangt hatte. Als etwa fünfzehn Jahre später Isabella d' Este sich mit einer ähnlichen Anfrage an ihren Agenten in Florenz wendet, nennt dieser wieder dieselben Künstler, mit Ausnahme des bereits verstorbenen Ghirlandajo. Solche Gutachten von maßgebenden Zeitgenossen sind uns heute noch wertvoll, weil sie

beweisen, daß die Wertschätzung der Künstler damals schon fast die gleiche war wie heute, daß aber Maler wie Neri di Bicci, Jacopo Sellajo, Francesco Botticini u. a. in Kreisen echter Kunstfreunde überhaupt nicht erwähnt wurden und ihnen Bestellungen meist nur von befreundeten Geistlichen und Banausen zuflossen. Wertvoll sind solche Gutachten auch dadurch, daß darin kein einziger uns bisher nicht geläufiger Künstlername genannt wird, daß wir also für hervorragende Werke, die nicht gleich völlig überzeugend auf den einen oder anderen dieser Maler zu passen scheinen, nicht nach verkannten anonymen Größen zu suchen und sie als »amici« oder »alunni« auszuposaunen brauchen.

Die oben erwähnten Fresken Botticellis, die 1873 in der Villa Lemmi vor Florenz aufgefunden und einige Jahre darauf in den Louvre gelangt sind, haben sich, obgleich keinerlei Nachrichten über sie bekannt sind, durch die Bildnisse des jungen Ehepaars, das darin verherrlicht wird, auf ihre Besteller und auf die Zeit ihrer Entstehung genau feststellen lassen. Dargestellt sind in den beiden erhaltenen, leider stark beschädigten Fresken der junge Lorenzo Tornabuoni und seine Gemahlin Giovanna degli Albizzi; verschiedene Medaillen und Porträte beider Gatten (von Giovanna das berühmte Porträt Ghirlandajos in der Sammlung Pierpont Morgan in New-York) lassen keinen Zweifel darüber, auch wenn nicht bekannt wäre, daß die Villa zu jener Zeit im Besitz der Familie Tornabuoni sich befand und zweifellos gelegentlich der Hochzeit des jungen, dem Lorenzo de' Medici nahe verwandten Paares am 15. Juni 1486 für dieses neu ausgestattet wurde. In dem einen Fresko sehen wir den jungen Gatten, der in den Kreis der sieben freien Künste eingeführt wird, in dem andern die Gattin, welcher die vier Kardinaltugenden ihre Gaben darbringen. Also echte Vorwürfe der mittelalterlichen Scholastik, aber dargestellt in der freien Auffassung der Renaissance, dazu mit einer Phantasie, Grazie und Naivität, wie sie nur Botticelli eigentümlich sind. Fast gleichzeitig formte Antonio Pollajuolo dieselben Gestalten für das Grabmal Sixtus' IV., malte sie Pinturicchio im Appartamento Borgia, hatte Melozzo da Forlì sie nicht lange vorher für den Palast in Urbino in Einzeltafeln dargestellt: sie alle gaben sie aber noch als Einzelgestalten ohne Beziehung zueinander, nach dem Beispiel, das die Pisani, Giotto und andere große Meister des 13. und 14. Jahrhunderts gegeben hatten. Botticelli macht daraus zwei geschlossene Kompositionen. Wie der feierliche Empfang bei einer jungen Fürstin erscheint die Entgegennahme der Geschenke durch Giovanna degli Albizzi aus der Hand der Wortführerin der vier Kardinaltugenden; und

die Einführung des jungen Lorenzo Tornabuoni in die Wissenschaften durch die Dialektik ist die Vorstellung eines vornehmen Jünglings vor dem Tribunal gelehrter junger Frauen unter dem Vorsitz der auf erhöhtem Sitz thronenden Philosophie. Indem Sandro in dem einen Bilde die Gelehrsamkeit des jungen Mäzens, im andern die Tugend seiner schönen Gattin versinnbildlicht, kleidet er diese Allegorien in ein paar ebenso eigenartige und anmutige Genrebilder, wie sie Raphael in der »Schule von Athen« zum monumentalsten Historienbild gestaltet. Die italienische Kunst hat nichts Vornehmeres in Erscheinung und Haltung geschaffen als die Gestalten dieses jungen Patrizierpaares, nichts harmlos Mädchenhafteres als den Kreis dieser Jungfrauen, die nur durch die ihnen beigegebenen Embleme als die Vertreterinnen der hohen Wissenschaften zu erkennen sind.

Man pflegt die vier Frauen, welche sich der jungen Gattin nahen, in der Regel als Venus mit den drei Grazien zu benennen; sicher mit Unrecht, da ihre Erscheinung nicht im geringsten dazu paßt, am wenigsten nach der Auffassung Sandros, wie ein Blick auf seinen »Frühling« beweist. Die Jungfrauen auf diesem Fresko erscheinen in ihren Typen, ihren rundlichen Formen, der unruhigen, stark gebauschten Gewandung als die Fortbildung der Frauengestalten in den römischen Fresken, namentlich auf dem »Reinigungsopfer des Leprakranken«. Sie erweisen sich dadurch als wesentlich verschieden nicht nur von den Frauengestalten im »Frühling«, sondern auch von »Mars und Venus« und von der »Geburt der Venus«, so daß die frühere Entstehung dieser Bilder auch dadurch bestätigt wird. Wieder anders, nicht nur in der ganz verschiedenen Anordnung, sondern selbst in den Typen, erscheint der Kreis der Jungfrauen, welche die freien Künste darstellen. Ihre ausgeprägten, etwas kleinlichen Formen, ihr aschblondes Haar, ihr trauliches Beisammensein ohne alle Förmlichkeit lassen diese Versammlung junger Florentinerinnen vielmehr wie einen Kranz deutscher Mädchen erscheinen. Nach der auffallenden Ähnlichkeit ihrer von Sandros gewöhnlichen Typen abweichenden Züge glauben wir

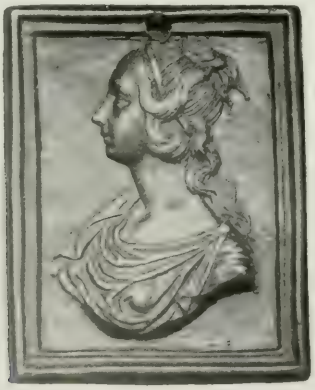
lauter Angehörige derselben Familie darin zu erblicken. Die Darstellungen hat der Künstler in dem Fresko mit dem Gatten ins Freie vor einen dichten Pinienhain, in dem Fresko mit der Gattin in eine helle Halle verlegt, in der zur Seite ein Brunnen plätschert; in der Ecke jedes Bildes steht ein Knabe mit dem (jetzt fehlenden) Wappen der Tornabuoni und Albizzi. Der Glückstern, unter dem dieses schöne Ehepaar geboren und von seinen vornehmen Eltern zusammengegeben war, verblich leider nur allzubald: Giovanna starb nach wenigen Jahren, und Lorenzo, das Patenkind des Magnifico, wurde 1497 unter dem Regiment von Savonarola enthauptet, weil er in Verdacht stand, heimlich die Rückkehr der Mediceer vorbereitet zu haben.

Etwa in die gleiche Zeit wie diese Fresken gehört eine andere allegorische Komposition, die Sandro unter dem Kleide der antiken Mythe wieder für die Mediceer selbst malte; diesmal nach der Annahme von Horne im Auftrage der Vettern Lorenzos, Lorenzo und Giovanni di Pierfrancesco dei Medici. Dargestellt ist Minerva, die einen wilden, angstvoll um Gnade bittenden Kentauren ereilt und beim Schopfe gefaßt hat. Das Mißverhältnis der Figuren (die Göttin, eine stattliche, schöne Jungfrau mit lang herabwallendem goldgelben Haar, ist wesentlich größer als der Roßmensch), die widerstreitende Auskostümierung der Göttin in reicher Zeittracht mit mächtiger Hellebarde zur Seite und schwerem Schild auf dem Rücken, ihre weichen Formen und die lieblichen Züge, die reichen festlichen Farben, die fast gezierte Art, wie sie den Unhold nur an einem Schopfe des Haars ergreift, geben der Darstellung den Eindruck eines recht unwahrscheinlichen, nur für den Augenblick gestellten lebenden Bildes. Der naive Reiz, der sonst seinen allegorisch-mythologischen Erfindungen innewohnt und ihnen überzeugende Lebendigkeit verleiht, fehlt hier allzusehr; das idyllisch-florentinische Gewand will sich dieser antiken Darstellung nicht kleidsam anpassen. Die allegorische Beziehung des Bildes ist leicht verständlich gemacht durch Kostüm und Ausstattung der Minerva: in den Stoff des weißen Kleides

sind überall die ineinanderverschränkten Diamantringe, das Emblem des Lorenzo il Magnifico, eingewebt; eine Borte von solchen Ringen schließt das Kleid am Halse ab, und ein großer Diamantring hält vor der Brust die zierlichen Ölzweige zusammen, mit denen der Oberkörper bedeckt ist, und schließt den Kranz von Ölzweigen, der das Haupt der Göttin schmückt. Die Segnungen von Lorenzos Regiment sind hier verbildlicht: wie er die äußeren und inneren Feinde bezwungen, wie er die Künste und Wissenschaften zur Entfaltung gebracht und Florenz zum blühenden Mittelpunkte von Italien gemacht hat, das soll uns dies Bild der siegreichen, festlich geschmückten Pallas zeigen. Eine schroffe Felswand deutet an, daß die Göttin den Unhold bis auf die Höhen des Gebirges verfolgt und hier, wo kein Entrinnen möglich war, ergriffen hat. Die Bildung des Gesteins in seinen basaltartigen Schichtungen verrät, daß die phantasievollen Felsenbildungen auf Gemälden Leonardos, wie auf dem »Heiligen Hieronymus«, der »Madonna in der Grotte« und der »Auferstehung« auf den Künstler Eindruck gemacht hatten.

In die Zeit gleich nach der Rückkehr aus Rom fallen die Entwürfe Botticellis zu vier Täfelungsbildern mit den Darstellungen der Novelle Boccaccios von der Liebe des Nastagio degli Onesti zu der Tochter von Paolo Traversari, Bilder, die aus der Galerie Pucci in verschiedene Privatsammlungen übergegangen sind. Diese schon von Vasari erwähnten Tafeln sind — worauf Horne hingewiesen hat — als Hochzeitsgabe für Lucrezia di Piero di Giovanni Bini bei ihrer Vermählung mit Giannozzo Pucci 1483 gemalt worden, nicht erst 1487 zur Verheiratung der Lucrezia Pucci, wie bisher angenommen wurde. Dies soll der Platz beweisen, an dem das Wappen Pucci an zwei der Tafeln angebracht ist. Nach Boccaccios Erzählung wandelt Nastagio trübsinnig über verschmähte Liebe in dem damals schon berühmten Pinienwald, der »Pineta« vor Ravenna, als plötzlich ein nacktes Weib an ihm vorbeistürzt, das ein Reiter mit seinen Hunden verfolgt (erstes Bild). Der Reiter ereilt die hartherzige Geliebte, reißt ihr das Herz aus dem Leibe und wirft es seinen Hunden zum Fraße vor; Nastagio flieht entsetzt (zweites Bild). Nastagio bewirtet in der Pineta, am Tage, wo regelmäßig jener schreckliche Spuk dort vor sich geht, den Paolo Traversari mit seiner spröden Tochter und deren Freunden, als plötzlich wieder die vom Reiter gehetzte nackte Jungfrau an der Tafel vorüberflieht (drittes Bild). Als Nastagio seinen Gästen die Vision erklärt, bewilligt ihm die spröde Geliebte ihre Hand. Im vierten Bild wird dann die Feier der Hochzeit dargestellt.

Nach der abweichenden Behandlung und Zeichnung der Bilder, besonders der Landschaft, erscheint es ausgeschlossen, daß Botticelli an der Ausführung selbst Anteil hatte. Ob diese von Sellajo oder Bartolommeo di Giovanni, die dafür genannt sind, herrührt, scheint mir nicht nachweisbar; wohl aber ist Vasaris Angabe richtig, daß Sandro der Erfinder der reizvollen Kompositionen ist. Sie sind für ihn ebenso charakteristisch, wie es die Gestalten im einzelnen sind, während die Waldszenerien mit der Meeresferne einen die Landschaft naturalistischer auffassenden Künstler verraten, als es Sandro war. Hervorragend im Aufbau und in der reichen Ausstattung und die Erfindung durch den Meister bis ins Kleine verratend ist das große Festbankett. Die stattliche Halle mit dem Triumphbogen dahinter, der ganz ähnlich in Sandros späterem Tafelbild mit dem Tod der Lucretia wiederkehrt, zeigt in der ganzen Anlage wie in den Profilen und Kapitellen Sandros Architektur der achtziger Jahre; die prächtige Festdekoration bis auf die einzelnen Silbergeräte auf der Kredenz vorn, die Anordnung der Gäste, selbst die schlanken Gestalten der Pagen sind vom Meister mit besonderer Liebe ausgedacht und vorgezeichnet. Auch die Typen sind durchaus botticellesk, nur die Ausführung ist seiner nicht würdig und fremdartig. Auch hier hat die Feier eines intimen Familienfestes wieder zur Verherrlichung des Lorenzo il Magnifico dienen müssen, dessen Wappen und Embleme in der Mitte zwischen den Wappen der Pucci und Bini prangen. Die Gäste haben zum Teil Porträtzüge, aber daß man Giuliano dei Medici und Poliziano darunter hat erblicken wollen, scheint mir nicht gerechtfertigt.



VI.

BOTTICELLIS TÄTIGKEIT ALS MALER VON ALTARTAFELN IN DEN ACHTZIGER JAHREN

SOLCHE Darstellungen mit mythologisch-allegorischem Inhalt, wie sie Botticelli in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr aus Rom noch mehrfach malte und wie sie auch später nicht ganz aus seinem Darstellungsgebiete verschwinden, beschäftigten ihn doch lange nicht mehr in dem Maße wie in den Jahren vor seiner Tätigkeit in Rom. Seine Hauptbeschäftigung fand er jetzt, dank der Aufträge, die von allen Seiten an ihn ergingen, und in seiner Freude an dieser Tätigkeit in der Anfertigung von Andachtsbildern, von großen Altartafeln wie von kleineren Gemälden für Kirchen und Hauskapellen. Wie der Künstler mit solchen Bildern begonnen hatte, so widmete er sich jetzt nach einem Zwischenraum von fast zehn Jahren dieser Tätigkeit mit besonderer Vorliebe und glücklichstem Erfolge. Vor allem ist es, wie in seinen Jugendbildern, der Madonnenkultus, der sein Herz erfüllt und dem sich jetzt sein Pinsel mit Vorliebe widmet. Außerordentlich groß ist die Zahl solcher Bilder, die unter Botticellis Namen gehen und die auch in gewissem Sinne darauf Anspruch haben, indem sie, auch wenn sie nicht von seiner eigenen Hand ausgeführt sind, doch auf seine Erfindung zurückgehen, nach seinen Entwürfen von den Schülern ausgeführt, treue Kopien oder mehr oder weniger freie Nachbildungen nach seinen Bildern sind.

Freilich, um den Meister richtig zu erkennen und voll zu genießen, müssen wir uns an seine Originale halten, aber daneben gilt es doch in den Werken von Schülern diejenigen herauszufinden, die nach ihrer Erfindung und Empfindung sich mit Wahrscheinlichkeit als Nachbildungen von verlorenen Originalen oder als Ausführungen nach Entwürfen des Meisters ansprechen lassen. Wir dürfen sie nicht, wie es Morelli und Horne getan haben, völlig ablehnend beiseite lassen, um so weniger, als wir von Schülern Botticellis aus Urkunden und der alten Literatur nur sehr wenig erfahren und nur eine wirklich greifbare Gestalt unter ihnen gesichert ist: Filippino Lippi, der uns schon in seinen Jugendwerken eigenartig entgegentritt und schon darin mit Sandro nicht zu verwechseln ist. Die zweite Gestalt, die man daneben unter der Bezeichnung des »Amico di Sandro« halb als Schüler, halb als Genossen des Meisters aufzustellen gesucht hat, ist ein Phantasiegeschöpf, dem man Originale von Sandro wie von Filippino neben Nachahmungen nach beiden und ganz fremdartigen Bildern zugewiesen hat. Horne hat seinem großen Bande über Botticelli selbst einen zweiten über seine Schüler folgen lassen wollen; bedauerlicherweise ist dieser nie erschienen, obgleich ihn der Autor im Manuskript längst fertig

gehabt haben soll. Wenn auch die Befähigung zu selbständiger Bilderkritik bei Horne die schwächste Seite ist, so würde seine Arbeit bei seiner Gründlichkeit und seinem Fleiß doch ein großes Material zusammengebracht haben, das sicher auch für Botticelli selbst wertvolle neue Auskunft gebracht hätte.

Die Jugendwerke des Künstlers waren, wie wir sahen, bis auf zwei oder drei ausschließlich Madonnenbilder. Die jüngste und vollendetste dieser frühen Madonnen, die Madonna Chigi in Boston, ist im Anfang der siebziger Jahre entstanden; von dieser Zeit an bis nach der Rückkehr aus Rom soll nach der jetzt verbreiteten Annahme kein Bild der Art mehr entstanden sein. Eine Gruppe von Madonnenbildern, die in die ersten Jahre dieses zweiten Florentiner Aufenthalts gesetzt wird, hat in der Tat einen neuen, eigenartigen Charakter, der allen gemeinsam ist. Freilich zeigen mehrere der frühen Bilder schon die Madonna bedient von ein paar Engeln und dem kleinen Johannes; von diesen sich noch nahe an die Madonnenkomposition seines Lehrers Filippo in den Uffizien anschließenden Bildern von kleinerem Umfang und auf viereckigen Tafeln sind diese jüngeren Madonnendarstellungen nicht unwesentlich verschieden durch den großen Umfang, die beinahe in Lebensgröße genommenen Figuren und das runde Format. Schon in der einen, reichlich ein Jahrzehnt früher entstandenen »Anbetung der Könige« in der National Gallery hatte der Künstler, dem Vorbilde seines Lehrers folgend, dieses Format gewählt, das jetzt durch mehrere Jahrzehnte für ähnliche Bilder die Regel wurde, da auch seine Schüler und die meisten andern Florentiner Maler ihm darin folgten.

Weshalb gerade Rundbilder in Florenz so außerordentlich beliebt wurden, dafür haben wir, soviel mir bekannt ist, noch keinerlei Anhalt; ist doch meiner Erinnerung nach nicht eines dieser zahlreichen Bilder mehr an seinem Platze, noch ist uns Näheres über die ursprüngliche Aufstellung bekannt. Für die Geburtsschüsseln (deschi da parto), für Wappen und andere dekorative kleine Tafeln, die an der Wand, an Pfeilern und sonst ihren Platz fanden, war diese Form geeignet und schon lange beliebt, aber für die Aufstellung am Altar ist sie wenig günstig. Möglich, daß die große Verbreitung der Tondi in der Plastik, in der sie durch Luca della Robbia das bevorzugte Format namentlich für Madonnenreliefs geworden waren, auch für die Malerei vorbildlich wurde. In der Plastik waren sie im Abschluß der Grabdenkmäler und Altäre, in der Architektur und sonst durchaus an ihrem Platze, als Gemälde

ließen sie sich aber in keiner Weise ähnlich verwenden. Trotzdem sehen wir, daß selbst Künstler wie Michelangelo und Raphael für ihre Madonnenbilder diese Form noch wiederholt anwenden. Wenn das Tondo für eine Madonnentafel gewählt wurde, dann erhielten diese stets sehr reich geschnitzte und vergoldete, gelegentlich auch teilweise bemalte Rahmen. Daß auch Botticelli auf vollendet schöne, in Ton und Farbe passende Rahmen, die geeignet waren, die Wirkung des Bildes noch zu heben, großen Wert legte und selbst die Zeichnung, Vergoldung und Bemalung leitete, haben wir schon an verschiedenen erhaltenen Rahmen seiner Bilder kennengelernt, und wir finden dies auch für diese spätere Zeit bestätigt.

Das früheste dieser Madonnenbilder im Rund, zugleich das trefflichste in Ausdruck, Zeichnung und Färbung, durch tadellose Erhaltung noch gehoben, ist die »Madonna Raczynski« in der Berliner Galerie. Und gerade dieses Bild hat die »Methode« von Giovanni Morelli dem Meister abgesprochen und für ein schwaches Schulwerk erklärt; die Morellischule, auch Horne eingeschlossen, hat dies nachgesprochen, obgleich sie selbst zugibt, daß ihr Meister in seiner Kritik des Botticelli wenig glücklich war, und obgleich schon Bocchi in seiner Beschreibung von Florenz das Bild als ein Hauptwerk des Meisters in San Francesco al Monte anführt. Die Komposition ist eine streng symmetrische. Maria sitzt in der Mitte, fast von vorn gesehen, mit beiden Händen das Kind an sich haltend, das sich von der Brust der Mutter zum Beschauer wendet. Zu beiden Seiten stehen je vier Engel, die der einen Seite aus einem Choralbuche singend, die der andern im Singen pausierend, alle mit einem blütenreichen Lilienstengel in den Händen. Über dem Haupt der Gottesmutter halten Hände von unsichtbaren Engeln eine Krone, von der goldene Strahlen auf die Gruppe herabschießen. Der Kopf der Maria hat länglich ovale Form mit kräftig vorspringendem Kinn; ihre Züge haben den schwermütigen Ausdruck in noch höherem Maße, als ihn schon die Madonnenbilder seiner Jugend zeigen. Die Engel sind schöne, halbwüchsige Jünglingsgestalten von kräftigen, typischen Zügen, untereinander sehr verwandt, von ruhigem freundlichen Ernst im Ausdruck. In ihren groß geschnittenen Formen, ihren dichten Locken von goldgelber oder kastanienbrauner Farbe, den trefflich gezeichneten und bewegten Händen, den gewählten, mannigfachen und geschickten Verkürzungen stehen sie noch den jugendlichen Gestalten auf der »Anbetung der Könige« in den Uffizien nahe.

Auch die dunkle Karnation und die fein abgetönten Lokalfarben — nur das tiefe Blau des Mantels der Maria mit dem dunkelgrünen Futter und das helle, ins Rosa fallende Lila des Engels vorn rechts sind stärker ausgesprochen — sind ähnlich wie in jenem Meisterwerke, im »Frühling« und anderen bald nach der Mitte der siebziger Jahre entstandenen Gemälden, so daß wir auch danach seine Entstehung etwa in den Ausgang der siebziger Jahre, jedenfalls vor den römischen Aufenthalt zu setzen haben. Die Lokalfarben sind fast noch mehr abgetönt als in jenen Bildern; hier ist es bewerkstelligt vermittels durchsichtiger weißlicher Schleierstoffe, reicher Stickereien, Ornamente und Heiligenscheine in Gold, das in zierlichsten Mustern aufgetragen und fein abgetönt ist,

BOTTICELLI
LA VERGINE COL BAMBINO

fast genau wie auf dem Mantel der Venus im »Frühling«. Auf dem zartblauen Himmel mit den milchfarbenen Lilien davor kommen die reichen Farben in diesem Schimmer von mattem Gold, dessen zarte, gedämpfte Strahlen sich fast über das ganze Bild ausbreiten, zu einer so feinen, so eigenartigen koloristischen Wirkung, daß der Vorwurf des mangelnden Farbensinns, den man der Florentiner Malerei des Quattrocento nicht mit Unrecht zu machen pflegt, für dieses Bild wahrlich nicht zutrifft. Botticelli hat in den eigenhändigen Gemälden seiner Blütezeit, in den siebziger und achtziger Jahren, wenn sie — wie dieses Madonnenbild — ausnahmsweise unberührt auf uns gekommen sind, auch koloristisch, wie kein anderer Florentiner Maler der Zeit, einen eigenartigen Reiz, der auch den gleichzeitigen Werken der eigentlich koloristischen Malerschulen, der Venezianer und Ferraresen, kaum etwas nachgibt. Die kühle, ganz eigenartige Harmonie seiner kräftigen Farben kehrt ein halbes Jahrhundert später in ähnlicher Weise wieder in der Farbenstimmung einzelner Meisterwerke des sonst oft hart und grell wirkenden Bronzino.

Ein anderes Rundbild der Madonna mit Engeln, das in Komposition, Auffassung und Färbung diesem Berliner Bilde sehr ähnlich ist, besitzt die Galerie der Uffizien in der »Madonna mit dem Granatapfel«. Die Anordnung ist fast die gleiche; statt vier Engel stehen hier drei zu jeder Seite der Maria, die, fast in gleicher Weise von vorn gesehen, die Mitte des Bildes einnimmt. Durch diese Einschränkung der Figuren ist die Komposition freier und weniger gedrängt; günstiger ist sie auch dadurch, daß die Engelknaben oben nicht, wie dort, fast in gerader Linie, sondern in flachem Bogen abschneiden. Auch hier ergießt sich ein Strom goldener Strahlen von oben herab, obgleich die Krone über der Gottesmutter fehlt, und reiche goldene Ornamente schmücken wieder die Gewänder, namentlich Kleid und Schleier der Maria. Dadurch ist die Farbenwirkung dieses gleichfalls trefflich erhaltenen Gemäldes eine ähnlich prächtige und doch gemäßigte wie im Raczynski-Tondo; jedoch ist der Ton hier durch Schmutz und alten Firnis leider trüber, die Färbung weniger koloristisch. Die Gestalten der Engel erscheinen jünger, mehr knabenhaft und weicher; die Zeichnung der Hände ist weniger akzentuiert in den Gelenken und Knöcheln; die der Einzelheiten, namentlich in den Gesichtern: der Mundlinie, der Lippen, der Augenbrauen und des Nasenbeines, sind weniger scharf, weniger voll und bewegt, die Locken sind nicht mehr so stark gekräuselt wie in jenem Bilde. Auch auf den Gesichtern der Engel und des Kindes liegt fast der gleiche schwer-

mütige Ausdruck wie über dem Antlitz der Maria. Die Haltung des Kindes ist in seinem Ungeschick zwar sehr natürlich, aber weniger glücklich und geschmackvoll als im Berliner Bilde. Alle diese mehr oder weniger starken Abweichungen beweisen, daß die »Madonna del Melagrano« verschiedene Jahre nach jenem Tondo, wohl erst bald nach Sandros Rückkehr aus Rom, gemalt worden ist. Einen besonderen Reiz besitzt das Bild noch dank seinem ursprünglichen, reich vergoldeten Rahmen mit kleinen Lilien auf blauem Grunde zwischen dünnem Rankenwerk. Durch das kleine, unruhige Muster des Rahmens wird die große Wirkung der Figuren noch gehoben.

Weitaus das bekannteste und beliebteste unter diesen Rundbildern der Madonna mit verehrenden Engeln ist das sogenannte Magnifikat in der Galerie der Uffizien, »das reinste Bittgebet, das die toskanische Kunst des Quattrocento zur Jungfrau hinaufgeschickt hat«, wie ein Biograph des Künstlers (Jahn-Rusconi) sie bezeichnet. Hier hat der Künstler die streng symmetrische Komposition der vorgenannten Rundbilder aufgegeben; der Aufbau ist wesentlich freier, aber nicht mehr so eindrucksvoll und wuchtig. Maria ist zur Seite gewandt, den beiden Engeln zu, welche ihr Tintenfaß und Buch hinhalten, und ist im Begriff, den Lobgesang: Magnificat anima mea dominum usw., niederzuschreiben. Ein dritter, etwas höher stehender Engel hat sie mit seinen Armen

umschlungen und sieht andächtig auf die Schrift, während rechts und links von der Gruppe, etwas zurück, zwei Engel stehen, welche eine zierliche goldene Krone über dem Haupte der Gottesmutter emporhalten. Das Kind, das in der Linken eine Granate hält, hat sein rechtes Händchen auf die schreibende Rechte der Mutter gelegt und blickt zu ihr auf, als ob es ihr den Sinn der Niederschrift eingeben wolle. Der runde Bogen, der die Darstellung oben abschließt, läßt in der Mitte einen kleinen Ausblick in die Landschaft frei. Auch dadurch wie durch den Aufbau und die Mannigfaltigkeit der feinen Beziehungen erscheint die Komposition schon von einer fast cinquecentistischen Freiheit. Erfindung und Gestalten sind gleich anmutig, wenn auch das Christkind

in der Verkürzung verfehlt ist. Was aber der künstlerischen Wirkung des Bildes Eintrag tut, ist seine wenig gute Erhaltung; es ist stark geputzt und namentlich in den Fleischteilen von einem Restaurator übel zugerichtet. Den Madonnen Raczynski und »del Melagrano« kommt es auch in großer Wirkung und ernstem Ausdruck nicht gleich. Die freiere Anordnung wie die reichere Formengebung beweisen, daß das Bild später als jene beiden, erst um die Mitte der achtziger Jahre gemalt worden ist.

Wohl noch ein paar Jahre später entstanden ist ein großes Rundbild der Madonna mit sechs Engeln und dem anbetenden kleinen Johannes zu Füßen des Christkindes, das in den Armen der Mutter segnend seine Rechte über ihm erhebt. Diesem herrlichen Bilde der Galerie Borghese in Rom, dessen Schönheit durch seine bis auf den übermalten blauen Mantel der Maria gute Erhaltung sich bis heute ziemlich rein bewahrt hat, ist von der Kritik ähnlich übel mitgespielt wie der »Madonna Raczynski« in Berlin; nachdem Morelli sie nach einigem Zögern für die Arbeit eines Schülers erklärt hatte, hat die Schar seiner Nachfolger sie einfach verworfen, ohne eine ernste Begründung dafür auch nur zu versuchen. Die Komposition ist wieder höchst eigenartig, echt im Geiste Botticellis. Maria sitzt auf einer Steinbank in einer niedrigen Steinumrahmung, hinter der die Engel stehen. Ähnliche Steinbalustraden hatte der Künstler schon in den frühen Madonnen in Neapel und Boston angebracht; und in ähnlicher Weise wie in verschiedenen früheren Bildern, wie im heiligen Augustinus und sonst, ist auch hier der enge Raum mit seinen gegliederten Steinwänden und der großen offenen Fensteröffnung gestaltet. Sandros Freude an Blumen und ihrer geschmackvollen Anordnung kommt hier zu voller Geltung: die Engel haben Blumenkränze im Haar, Lilien in den Händen, und hinter dem Sitz der Madonna stehen hohe Bronzekandelaber, die oben in flachen Schalen Rosenbukette tragen. Die Farbenfreudigkeit, welche die Blumen verbreiten, ist der heitere Ausklang der reichen, fein getönten Farben der Gewänder in der nur Sandro eigentümlichen Zusammenstellung und Abtönung, namentlich um die Mitte der achtziger Jahre. Auch die Anordnung und die Falten der Gewänder sind für diese Zeit durchaus charakteristisch, wie ein Vergleich namentlich mit der »Krönung Mariä« in den Uffizien zu Florenz beweist.

Mit welchem Geschick und welcher Feinheit der Künstler sich alles zunutze macht, zeigt auch die Art, wie er das auf den Boden und den flachen Abschluß der niedrigen Steinbalustrade fallende helle Licht und seine Reflexe zur

pikanten Auflichtung, Belebung der Farbenstimmung und Verstärkung der einheitlichen Wirkung zu verwenden weiß. Die Typen der besonders anmutigen, trefflich gezeichneten Engel, Knaben von etwa zwölf bis vierzehn Jahren, wesentlich verschieden von den herbschönen Jünglingsgestalten der Raczynski-Madonna und der »Madonna del Melagrano«, haben den eigentümlich weichen Charakter und lieblichen Ausdruck, wie ihn die Engel des Reigens um Gottvater und Maria in der »Krönung Mariä« in den Uffizien haben; auch das lange, mehr glatt anliegende als gelockte Haar ist ihnen mit diesen gemeinsam. Nur sind die Typen in der »Krönung« bei ihrer vorwiegend dekorativen Bedeutung einförmiger als in dem Borghese-Bilde, in dem sie ungewöhnlich individuell und

mannigfaltig sind. Der allzukleine Knabe Johannes ist dieselbe wenig glückliche Gestalt wie regelmäßig auf den Bildern Sandros. Die reiche, in zierlichen Ornamenten aufgetragene Vergoldung, wie wir sie nur auf Sandros Bildern finden, ist auch hier bald zur Auflichtung, bald zur Abtönung verwendet, namentlich im grünen, golddurchwirkten Futter des Mantels. Die Stimmung des Bildes ist nicht so schwermütig wie in den früheren Rundbildern der Madonna mit Engeln; sie ist mehr einer ernst-freudigen Andacht gewichen.

In diesem Madonnenbilde erscheint die heilige Jungfrau zum erstenmal in ganzer Figur. Dasselbe ist der Fall bei dem großen Rundbild der Madonna mit den sieben leuchterhaltenden Engeln in der Berliner Galerie. Hier ist Maria stehend vor einer farbigen Steinnische dargestellt, wie sie das Kind, das sich segnend zur Gemeinde wendet, stehend neben sich auf der Balustrade hält. In der Gestaltung des farbigen Steinbodens wie der doppelten Balustrade sehen wir, wenn auch wieder in ganz neuer Weise, Ähnliches angestrebt wie im Borghese-Bilde; sonst ist die Anordnung völlig verschieden. Sandro wurde zu dieser Komposition augenscheinlich angeregt durch seine Illustrierung des Dante. Wie schon die Gestalten und Motive jener großen Tafel der Krönung Mariä zum Teil in einer großen Zeichnung des Purgatorio mit dem Siegeswagen der Kirche vorgebildet sind, so sind hier wie dort die Engel mit den sieben Leuchtern als Symbole der sieben Gaben des Heiligen Geistes der Apokalypse entlehnt. Kein anderer Künstler als Botticelli, der ebenso bibelfest wie dantekundig war, wäre auf diese Darstellung gekommen, hätte sie so eigenartig ausgestaltet; selbst bis in alle Einzelheiten läßt sich der Meister in Erfindung und Zeichnung erkennen. Freilich in der Ausführung verrät sich die Hand eines Schülers; die Köpfe sind zu einförmig, die Farben wirken zu nüchtern und gleichmäßig, eine Wirkung, die durch die keineswegs unberührte Erhaltung des Bildes noch verstärkt wird.

Um sich den Abstand eines solchen Bildes von den eigentlichen Schülerbildern klarzumachen, vergleiche man mit diesem Bilde das große Tondo der Madonna mit sechs Engeln in der Galerie Corsini zu Florenz. Solche Bilder erscheinen zuweilen fast wie Karikaturen von Gemälden Sandros; so die große Krönung Mariä im Conservatorio della Quiete in Florenz, der frei nach Verrocchios Meisterwerk in der Uffizien zu Florenz kopierte »Tobias mit den Erzengeln auf der Reise« in der Galerie zu Turin u. a. m. Fast alle Schulbilder dieser Art, deren es namentlich an Madonnen eine große Zahl gibt, entlehnen

Teile aus Originalen ihres Meisters, wenn sie sie nicht ganz kopieren; dies geschieht aber meist so ungeschickt, daß man vor solchen Bildern an Sandro selbst kaum denken wird. Wenn dieselbe Komposition übereinstimmend in verschiedenen Schulbildern wiederkehrt, liegt die Vermutung nahe, daß ihnen ein verlorenes Original des Künstlers zugrunde lag. So bei dem Rundbild mit der Madonna, die von zwei Engeln gekrönt wird, in der Londoner National Gallery und beim Principe Chigi in Rom, bei der früher dem Sandro selbst zugeschriebenen Madonna mit zwei Engeln in der Wiener Akademie usf. Auch wo in solchen Schülerarbeiten das Hauptmotiv ganz neu und ungewöhnlich fein in der Erfindung ist, dürfen wir annehmen, daß es einem Gemälde Sandros entlehnt ist, auch wenn der übrige Teil des Bildes viel zu gering für die Erfindung des Meisters ist. Solche reizvollen neuen Motive Botticellis lernen wir u. a. kennen in den Schulbildern der Anbetung des Kindes in der Galerie zu Piacenza (die Komposition kehrt ganz ähnlich in der Zeichnung zum Anbetungsbilde von 1500 wieder), in der am Boden kauernden Maria mit ihrem Kind an der Brust in der Turiner Galerie, in einer Madonna mit dem anbetenden kleinen Johannes im Besitz von Mr. J. P. Heseltine in London usf.

Für die Kritik dieser Madonnenbilder und die Bestimmung der Zeit ihrer Entstehung bieten uns die großen Altargemälde mit Darstellungen der thronenden Maria mit Heiligen guten Anhalt, da wir für diese Hauptwerke Sandros aus den achtziger Jahren des Jahrhunderts die urkundlichen Belege besitzen. Das früheste und zugleich das trefflichste darunter, Sandros herrlichste Altartafel, ist das große Gemälde der thronenden Madonna mit sechs Heiligen, dessen Ausführung der Künstler gleich nach seiner Rückkehr aus Rom für die Kirche San Barnabà übernahm und das er 1483 vollendete; es befindet sich jetzt im Botticelli-Saal der Uffizien. Leider ist das Bild stark gereinigt und übel restauriert; trotzdem ist es noch die wirkungsvollste Florentiner Altartafel des Quattrocento. Vor prächtiger Marmornische in einer Kapelle von reichster Architektur thront über drei Stufen Maria, das Kind, das sich segnend zur Gemeinde wendet, stehend auf ihrem Knie haltend. Zur Seite des Thrones stehen jederseits drei Heilige, während zwei jugendliche Engel den hermelingefütterten dunkelroten, golddurchwirkten Thronhimmel auseinanderschlagen und an den Seiten der Kapelle befestigen und zwei andere Engel die Marterwerkzeuge, Dornenkrone und Nägel, klagend dem Christkind entgegenhalten. Komposition und Architektur sind so reich und farbenprächtig wie in keiner anderen

Florentiner Altartafel der Zeit, und doch ist die Anordnung so symmetrisch, die Wirkung so ruhig, die Stimmung so feierlich ernst, daß sich keine Altartafel eines Pollajuolo, Ghirlandajo oder Filippino damit vergleichen ließe. Die Inschrift in einer Bronzetafel an der obersten Stufe des Thrones, die Sandro Dantes Paradies entlehnt hat: VERGINE MADRE FIGLIA DEL TVO FIGLIO, zeigt die mystisch-fromme Stimmung, aus der heraus der Künstler auch diese herrliche Komposition erfunden hat.

Maria, die traumverloren aus dem Bilde herausschaut, im Kopf der Venus im Bilde der Uffizien ähnlich, und die jugendlichen Engel, die denen auf

der »Madonna mit dem Granatapfel« sehr nahestehen, sind anmutige Geschöpfe, wie sie nur Sandro erfunden hat. Eigenartiger und noch ergreifender und doch eine echt Botticellische Gestalt ist die heilige Katharina zuäußerst links. Ihr reihen sich die männlichen Heiligen in ihrer Erscheinung und Haltung würdig an; doch wenn man sie im einzelnen prüft, zeigen sie, daß Sandros Empfindung einen stark weiblichen Zug hatte, daß ihm die Darstellung männlicher Charakterfiguren weniger gelang. Am schwächsten ist der Erzengel Michael, der trotz seiner prächtigen Rüstung und der starken Anlehnung an den Michael Verrocchios den Eindruck einer jungen Schauspielerin in Männerrolle macht. Der Täufer ihm zur Seite ist eine fast treue, aber stark abgeschwächte Entlehnung von Donatellos bekannter Johannesstatue. Die drei bejahrten Heiligen, Barnabas, Ambrosius und Augustin, sind würdige, selbst imposante Gestalten, aber ihre Charakteristik ist mehr durch ihre mächtigen, stilisierten Vollbärte als durch individuelle Durchbildung der Köpfe erstrebt. Die Lust an reichster Durchbildung und Dekoration der Architektur, die in den späteren Werken Botticellis allgemein sich bekundet, bis ihn Savonarolas Lehre auch darin zu größter Einfachheit bestimmt, kommt hier zum stärksten Ausdruck; aber da das Detail und die zierlichen Ornamente, mit denen er die Bauglieder bedeckt hat, stark untergeordnet sind, kommen die großen Massen der Architektur in ihren einfachen Formen und Profilen doch wirkungsvoll und vornehm zur Geltung. Bei dieser großen, allgemeinen Wirkung der Massen in Formen und Farben fällt auch der Mangel an individueller Bildung der Figuren kaum auf.

Eine zweite, kleinere Altartafel hatte Sandro im Jahre 1485 für die Kapelle Bardi in Santo Spirito zu malen, über welche Zahlungsurkunden aus den Monaten Februar bis August vorliegen. Das Bild kam durch Vermittlung von Rumohr in die Berliner Galerie, leider ohne den besonders prächtigen Rahmen, für den Giuliano da San Gallo die beträchtliche Summe von 62 Goldgulden erhielt, während Sandro nur 35 Gulden für das Gemälde bezahlt wurden. Das Bild ist erhalten, fast wie es aus der Werkstatt hervorgegangen ist, und verrät in seiner liebevollen Durchführung bis in die kleinsten Einzelheiten durchweg die eigene Hand des Meisters. Erfindung und Anordnung sind auch hier wieder höchst eigenartig und meisterhaft. Maria sitzt in der Mitte einer niedrigen Balustrade von mehrfarbigem Marmor, die Füße auf den vorspringenden Sockel setzend; rechts neben ihr steht der bejahrte Evangelist Johannes mit Feder und

Buch in den Händen, links Johannes der Täufer, auf das Christkind weisend, das die Hände verlangend nach der Mutter streckt, die im Begriff ist, ihm die Brust zu reichen. Die Figuren sind in ihrer ruhigen Haltung und einfachen Nebeneinanderstellung von großer statuarischer Wirkung, auch die Männer, namentlich der Täufer, individueller und kräftiger als in der Altartafel von San Barnabà; der allein lebhaft bewegte Knabe ist besonders kindlich aufgefaßt und geschickt verkürzt. Eine ernste Stimmung beherrscht auch dieses Bild, aber ohne den schwermütigen Zug jener großen Altartafel und der meisten großen Rundbilder mit der Madonnenverehrung. Und doch weist der Künstler auch hier schon auf den Opfertod Christi hin: an einer dunkeln Vase vorn lehnt eine kleine Bildtafel mit dem Gekreuzigten, ein goldenes Kreuz hält über dem Kopf der Madonna das Palmengeflecht zusammen, und wenige, auf kleinen Zetteln in den Rosen und im Laubwerk fast unmerklich angebrachte Zeilen verkünden die Mission des Herrn. Diese Inschriften, die dem scholastischen Werk der »Weisheit des Jesus, Sohn von Sirach« entnommen sind, lauten vervollständigt: QUASI PLANTATIO ROSE IN IERICHO—QVASI OLIVA SPEZIOSA IN CAMPIS SICVT LILIVM IN CAMPIS—QVASI CEDRVS EXALTATA SVM IN LIBANO—QVASI PALMA EXALTATA SVM IN CADES—QVASI CVPRESSVM IN MONTE SION—QVASI PLATANVS EXALTATA SVM IVXTA AQVAM IN PLATEIS.

Statt der Platane, die er nicht kannte, hat der Künstler hinter dem Evangelisten eine Laube aus Olivenzweigen angebracht. Die laubenförmigen grünen Nischen aus Palmblättern, Zypressen- und Olivenzweigen haben gleichfalls symbolischen Bezug auf die Heiligengestalten, hinter denen sie angebracht sind. Durch das prächtige satte Grün dieser künstlichen Lauben, die sich hinter den Marmorschranken als Hintergrund der drei Gestalten erheben, und das noch verstärkt wird durch den tiefgrünen Rasen am Fußboden, erhält das Bild seine starke, pikante Farbenwirkung. Nur wenige kräftige, mit dem satten Grün harmonierende Farben waren dabei möglich. Deshalb hat sich Sandro auf die durch die übliche, fast geheiligte Färbung der Kleider Mariä bedingten Farben, auf Rot und Blau, beschränkt, namentlich auf Rot, das er von einem tiefen Rosa zum Kupferrot und Purpur abwandelt; nur die Schuhe der Madonna, deren Spitzen unter dem blauen Mantel kaum hervorschauen, haben eine tief ziegelrote Farbe. Wenige Goldornamente, das goldblonde Haar der Maria und ein paar gelbliche Zitronen in den obersten Ecken der Lauben geben hier und

da noch eine bescheidene lichte Note. Weiße Lilien zur Seite der Madonna heben sich leuchtend hell von dem blaßblauen Himmel ab, der oben zwischen den Lauben hindurchscheint. Durch diese pikante Farbenwahl hat das Bild auch koloristisch unter den Werken des Meisters seine wirkungsvolle Eigenart. Neben der höchst originellen Erfindung ist von besonderem Reiz die liebevolle Durchbildung aller Stoffe, der Ornamente und Gefäße, vor allem der Sträucher und Blumen, als deren begeisterter Freund sich der Künstler hier in hervorragender Weise bekundet.

Ein drittes großes Altargemälde, das am Abschluß dieser Periode des Künstlers steht, die »Krönung der Maria« in den Uffizien zu Florenz, ist gleichfalls urkundlich beglaubigt; es wurde 1490 für die Kirche San Marco von der Seidenweberzunft gestiftet. Unter der von einer Cherubimglorie umgebenen Gruppe der von Gottvater gekrönten Maria, die ein Engelreigen umtanzt und zu deren Seiten andere Engel Rosen streuen, stehen auf der Erde die vier bejahrten Heiligen Johannes der Evangelist, Augustinus, Hieronymus und Eligius, verehrend aufwärts schauend, in denen man Tizians Temperament hat erblicken wollen. Zwischen ihnen Ausblicke auf eine dürftige landschaftliche Ferne. Der teppichartige Aufbau ist in der Fläche gehalten. Die Gestalten sind ernst und groß gedacht, Eligius und Hieronymus sogar ungewöhnlich individuell. Den Hauptanziehungspunkt des Gemäldes bildet aber der Engelreigen, der durch die lebendigen und höchst graziösen Tanzbewegungen der anmutigen Gestalten, durch die den Bewegungen trefflich angepaßten bauschigen Falten der reichen Gewänder den Meister der Grazien im »Frühling« noch deutlich verrät. Wenn die Gestalten der schönen Knaben nicht so mannigfaltig sind wie in den großen Rundbildern mit der von Engeln verehrten Madonna, so erklärt sich das daraus, daß sie in diesem großen Altargemälde eine mehr untergeordnete, dekorative Bedeutung haben. Die reichen Lokalfarben wirken hier schon härter und kälter als in dem Berliner Altar aus Santo Spirito. Die Gesamtwirkung hat nicht mehr die Frische und vornehme Eigenart wie die früheren Altarwerke, so daß wir die Mitarbeit von Schülern bei der Ausführung annehmen müssen. Diese Annahme wird auch durch die Zahl anderer Werke, die er gleichzeitig in Arbeit hatte, durch den Umfang der Tafel und die Kürze der Zeit, in der sie fertiggestellt wurde, wahrscheinlich gemacht. Besonderen Reiz hat auch hier der Künstler der himmlischen Glorie zu verleihen gewußt: wie er die Gruppe der Krönung Maria, oben

abgeschlossen von einem Halbkreis kräftig blauer und roter Cherubim, vollfarbig sich abheben läßt von einem hellen Lichtmeer und aus einem Kranz von leuchtenden goldenen Strahlen.

Im Gegensatz gegen die fast nüchternen und zu wenig bewegten Hauptfiguren in dieser Komposition erscheinen die Figuren in einer kleineren Altartafel mit der Verkündigung, die fast gleichzeitig, im Jahre 1489/90, als Stiftung von Benedetto di Ser Giovanni Guardi für Santa Maria Maddalena dei Pazzi gemalt wurde und sich jetzt in den Uffizien befindet, fast zu stark bewegt. Der auf ein Knie gesunkene Engel verrät sein stürmisches Eindringen noch in den stark gebauschten Falten, während Maria am Betpult erschreckt zusammenzusinken scheint.

Sehr mit Unrecht hat man das Bild früher als Schulbild betrachtet, und Horne will wenigstens in der Ausführung die Schülerhand erkennen; das Gemälde ist vielmehr ein eigenhändiges, für diese spätere Zeit charakteristisches Werk Sandros, das durch seine treffliche Erhaltung und in seinem feinen ursprünglichen Altarrahmen ein besonders gutes Bild der Kunst des Meisters unmittelbar vor dem Einflusse Savonarolas bietet. Wenn der Mathematiker Paccioli Sandro gerade wegen seiner guten Perspektive lobt, so geschah es zweifellos wegen der richtigen Zeichnung seiner Innenräume, wie sie durch den quadrierten Fußboden besonders deutlich ins Auge fällt. Die Färbung ist hier fast noch kühler als in der Krönung Mariä, aber dadurch, daß auch der farbige Rahmen aufs feinste dazu stimmt, ist die Gesamtwirkung doch durchaus harmonisch.

Die Darstellung der Verkündigung hat den Künstler in dieser späteren Zeit wiederholt beschäftigt. Nach urkundlicher Nachricht malte er am Monastero di San Martino ein Fresko der Verkündigung, das längst verschwunden ist. Ein Schulbild der gleichen Darstellung besitzt das Berliner Museum, das sich dem Uffizienbilde nahe anschließt, aber auch im Entwurf schwerlich auf den Meister zurückgeht. Dagegen ist eine ganz kleine Darstellung der Verkündigung, früher in der Galerie Barberini und jetzt in der Sammlung Oskar Huldschinsky in Berlin, sehr mit Unrecht neuerdings als Werk Botticellis verworfen. Sie stammt wohl, wie mehrere ähnliche kleine Bilder mit religiösen Motiven, mit denen wir es später besprechen werden, aus der ersten Zeit der Beziehungen des Künstlers zu Savonarola. Eine andere, kaum als Schulwerk aufgeführte Verkündigung, jetzt im Museum zu Glasgow, ist eines der letzten Werke Sandros, die — sowenig sie den Gemälden seiner früheren Zeit auch nur nahekommen — doch eine ausführliche Behandlung verdienen, da sie uns von dem tragischen Abschluß der Kunst Botticellis erst vollen Aufschluß geben.

Noch in die letzten Jahre des großen Medici gehört ein allegorisches Gemälde antiken Inhalts, das so recht im Sinne des Magnifico erdacht und ausgeführt ist, die »Verleumdung des Apelles«, eines der am meisten bewunderten Gemälde in der Galerie der Uffizien. Der Künstler schenkte das Bild einem nahen Freunde, dem Antonio Segni, einem humanistisch feingebildeten Florentiner Patrizier, der 1460 geboren und auch Leonardo da Vinci nahe befreundet war. Das Motiv ist der Beschreibung Lucians von einem Gemälde des Apelles fast Figur für Figur

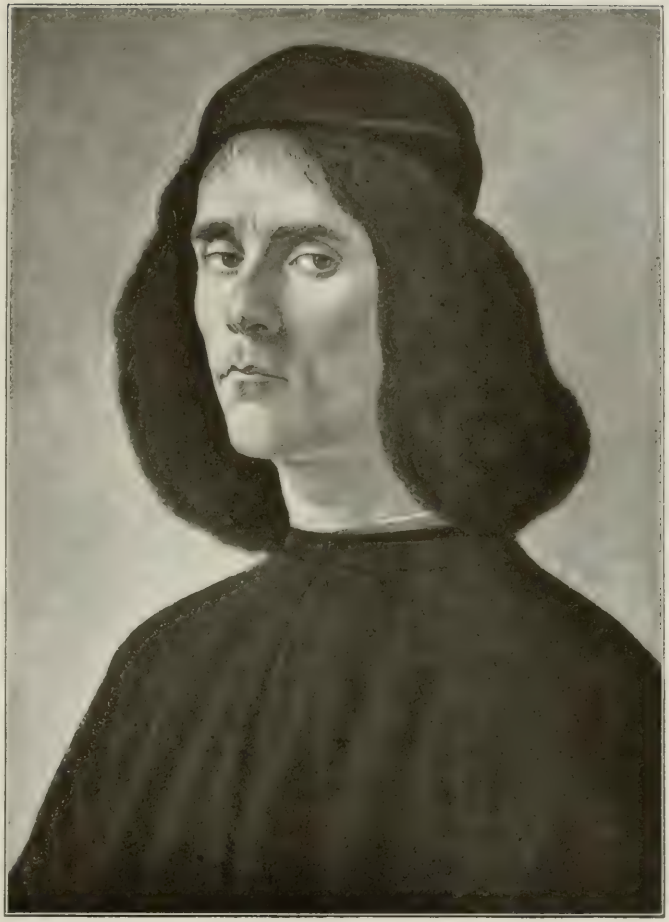
getreu nachgebildet. Sandro wird den Lucian aus einer italienischen Übersetzung, die ihm damals freilich nur in einem Manuskript vorliegen konnte, kennengelernt haben. Auch durch Leon Battista Alberti kann er auf das Thema aufmerksam gemacht worden sein, aber seine Ausführung hält sich mehr an Lucian als an Albertis Beschreibung. Auf erhöhtem Sitz in einer prachtvollen Halle thront der ungerechte Richter, dem zur Seite zwei junge Weiber, die »Dummheit« und das »Mißtrauen«, leidenschaftlich in seine langen Eselsohren hineinreden. Vor ihm steht der Ankläger, der »Neid«, in phantastischer schwarzer Tracht, boshaft seine Klage gegen das unglückliche Opfer vorbringend, einen Jüngling, der fast nackt von der »Verleumdung« bei den Haaren am Boden zum Richter geschleift wird. Diese, eine reichgekleidete Jungfrau, wird von zwei anderen jungen Frauen in weiten Gewändern, der »List« und dem »Betrug«, geschmückt. Hinter dieser Gruppe schreitet die »Reue«, eine Alte in zerlumpten dunkeln Kleidern, schamhaft das Haupt verhüllend und sich traurig nach der »Wahrheit« umwendend, die, unbekleidet, mit aufgelöstem Haar, den Blick nach oben richtet, wohin sie mit der erhobenen Rechten weist.

Die Figuren sind schlank, ja fast hager, ihre Bewegungen sind hastig, bei denen die weiten Gewänder in unruhigen Bauschen flattern oder eckige Falten bilden, charakteristische Zeichen für die späte Entstehung des Bildes. Auf diese Zeit weisen auch die reichen Lokalfarben und ihr kühler Ton, die aber einen durchaus harmonischen Eindruck machen. Dieser ist höchst eigenartig durch die Ausstattung der Halle mit zahlreichen vergoldeten Marmorreliefs und den Ausblick auf das blaßgrüne Meer mit dem blauen Himmel darüber, nach dem die auf Doppelpfeilern ruhende Halle sich öffnet. Durch die außerordentlich liebevolle Durchführung und die tadellose Erhaltung des Bildes wird die höchst eigenartige, reiche und prächtig farbige, lichte Wirkung noch gesteigert. Wenn es im allgemeinen richtig ist und durch einen so klassischen Zeugen wie Leonardo bestätigt wird, daß Sandro von der Darstellung der Landschaft nichts wissen wollte und sie daher in seinen Bildern kaum zur Geltung brachte, so weiß er sie doch gelegentlich sehr geschickt dekorativ zu verwenden. Auch hier gibt er durch den Ausblick aufs Meer keine landschaftliche Stimmung, sondern Himmel und Meer sind ihm nur das Mittel, um den reichen Farben und der unruhigen Architektur einen starken ruhigen Hintergrund und eine malerische Verbindung zu geben.

Wie in der Wahl dieses Vorwurfs, den, durch Lucian und Alberti angeregt, eine Reihe von zum Teil hervorragenden italienischen Künstlern am Ende des 15. und bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts dargestellt haben, so hat Botticelli auch in der plastischen Ausstattung dieses Festraums seiner Freude an der antiken Mythe den begeistertsten Ausdruck gegeben. Auch hier gibt er unter Dutzenden antiker Motive Nachbildungen von antiken Vorbildern nur ganz ausnahmsweise, aber der Lust, auf Grund der ihm aus den alten Klassikern und antiken Überresten bekannten Motive selbständig weiterzufabulieren, läßt er freien Lauf und mischt sie mit Szenen aus der römischen Geschichte und vereinzelt mit biblischen und kirchlichen Darstellungen. Nur in dem Sockelrelief unter dem Richter, eine Kentaurenfamilie darstellend, erkennt man die Nachbildung eines Bildes von Zeuxis, das Lucian beschreibt. Die Statuen in den Nischen, in welche die Wände und Pfeiler ganz aufgelöst sind, erinnern nur entfernt an die Antike oder an die gleichzeitige italienische Plastik — galt sie ihm doch schon als gleichwertig und klassisch —, aber die Reliefs, mit denen Sockel, Gesimse und Kassetten der Gewölbe völlig bedeckt sind, zeigen allerlei mythologische und allegorische Gestalten der Antike: Satyrn und Nymphen, Amoretten, Kentauren, Darstellungen von Apollo und Daphne usf., dazwischen auch einmal biblische Heroen wie die Judith, in bunter Mischung und fast spielend hingeschrieben, wie sie ihm einfielen und wie es ihm gutdünkte, sie aus- und umzugestalten. Nur als Dekorationen sind sie erdacht und behandelt, aber sie sind uns noch besonders wertvoll, weil sie zeigen, daß der Künstler, der gerade dies Bild aus eigenstem Antriebe und nur aus seinem künstlerischen Bedürfnis heraus schuf, nicht lange vor dem Auftreten Savonarolas in Florenz noch ganz in den humanistischen Ideen des Mediceerkreises lebte, ganz von ihnen angetan war und an ihrer künstlerischen Ausgestaltung die größte Freude hatte, unbeschadet seiner streng religiösen und selbst kirchlichen Gesinnung und seiner mystischen, durch Dante völlig beherrschten Anschauungen. Glaubten doch auch die italienischen Neuplatoniker, Platos Lehre und die christliche Glaubenslehre miteinander verbunden zu haben.

VII.

BOTTICELLI UND SEINE KUNST IN DEN LETZTEN JAHREN DES LORENZO DE MEDICI UND UNTER DEM EINFLUSS SAVONAROLAS



BOTTICELLI hatte seine Kunst von Anfang an für Mäzene ausgeübt, die damals an der Spitze der italienischen Kultur standen und die zum Teil die Geschicke Italiens durch Jahrzehnte leiteten. Für Papst Sixtus IV., für die Familie Medici und ihre Freunde, namentlich für Lorenzo il Magnifico, hatte er seine Hauptwerke ausgeführt, war dem einen oder dem andern von ihnen wohl auch persönlich nahegetreten. Als aber nach Lorenzos Tode, am 8. April 1492, der Dominikanermönch Fra Girolamo Savonarola als Prior vom Kloster San Marco, das die Medici besonders unterstützt und zu einem Mittelpunkt ihrer Förderung von Kunst und Wissenschaft gemacht hatten, den Florentinern auch die Kehrseite dieser glänzenden Kulturblüte gezeigt, ihnen die Hohlheit und Unwahrheit dieses Humanismus enthüllt hatte, als er ihnen die Maske kirchlicher Heuchelei vom Gesicht riß, hinter der sich das freie, oft selbst zügellose Leben verbarg, und mit zelotischem Fanatismus von der Kanzel Jahre hindurch ein göttliches Strafgericht verkündete und in furchtbarsten Farben ausmalte, wurde auch Botticelli von diesen Predigten des Frate tief ergriffen, ja in seiner Kunst stark erschüttert. Er selbst bekennt sich in einem seiner Gemälde, der »Anbetung des Kindes« vom Jahre 1500, als warmen Anhänger Savonarolas, und Vasari wie die übrigen alten Biographen

nennen ihn unter Savonarolas nächsten Freunden, den »Piagnoni« (den »Klageweibern«). Daher hat man angenommen, daß der Künstler von vornherein sich ihm angeschlossen habe, daß er seine Bilder mit »heidnischen« Darstellungen verdammt und die Darstellungen mit nackten Figuren, die der Mönch am Fastendienstag der Jahre 1497 und 1498 mit Erzeugnissen von Luxus aller Art, von Bildern und Statuen nackter Gestalten in der Stadt von Kindern hatte sammeln lassen, selbst den Scheiterhaufen überantwortet und schließlich seiner Kunst völlig entsagt und in ärmlichen Verhältnissen als halber Krüppel sein Leben gefristet habe. Die Auffindung eines Manuskripts von Sandros Bruder Simone, der seit seiner Rückkehr aus Neapel kurz vor 1494 mit ihm zusammenwohnte und damals gerade mit Sandro gemeinsam die Villa vor Porta San Frediano erworben hatte und der in diesen seinen Erinnerungen Savonarolas Schicksale ausführlich beschreibt und sich als begeisterten Anhänger des Frate darin bekennt, mußte die Ansicht, daß auch der Künstler in gleicher Weise für Savonarola eingetreten sei, nur noch bestärken. Aber ein genaueres Studium dieses Manuskripts und die Vergleichung mit verschiedenen Urkunden über Sandros Leben in diesen Jahren geben doch ein wesentlich anderes Bild.

Die Villa, die der Künstler am 19. April 1494 zusammen mit Simone für den Preis von 155 Goldgulden erwarb, die Erträge, die er von ihr angibt, und die Steuern, die er davon in den folgenden Jahren zahlte, wie der Umstand, daß er sie bis zu seinem Tode behielt, beweisen, daß der Künstler, wenn auch nicht in reichen, so doch keineswegs in ärmlichen Verhältnissen die spätere Zeit seines Lebens verbrachte. Auch sprechen die Urkunden, die zwar an sich nur von nebensächlicher Bedeutung sind, entschieden dagegen, daß Botticelli von vornherein für Savonarola Partei genommen habe. Der Künstler bleibt auch nach dem Tode von Lorenzo il Magnifico gerade vorwiegend für die Familie Medici beschäftigt. Schon am 18. Mai 1491 hatte er zusammen mit Domenico Ghirlandajo und ein paar Mosaizisten durch Vermittlung von Lorenzo il Magnifico den Auftrag zur Ausschmückung der Zenobius-Kapelle im Dom mit Mosaiken erhalten. Auch nach Lorenzos Tode am 8. April 1492 wurde die Arbeit daran auf Betreiben seines Sohnes Piero fortgesetzt, Zahlungen erfolgten bis Ende des Jahres 1492; dann geriet die Arbeit aber ins Stocken und blieb, wenn auch gelegentlich daran gearbeitet wurde, unvollendet; selbst die Anfänge wurden später zerstört, so daß uns über Sandros Anteil daran nichts mehr bekannt ist. Für Lorenzo di Pierfrancesco, seinen alten Gönner,

führte Sandro dann gerade in diesen Jahren, in denen die Zeitverhältnisse größere Aufträge unmöglich machten, die Zeichnungen zum Dante aus. Er blieb mit diesem Lorenzo Popolano (so hatte sich der stolze Mediceer nach der Revolution umgenannt) und seinem Bruder Giovanni auch weiter in so naher Beziehung, daß Michelangelo noch 1496 von Rom aus einen Brief an Lorenzo durch Botticelli gelangen ließ. Im Juli 1497 führte er zusammen mit anderen Künstlern für den Bruder in der Villa Castello dekorative Fresken aus, für die er 52 Lire erhielt.

Die unmittelbar darauf erfolgte Hinrichtung von zwei der Parteinahme für die Medici beschuldigten Gönnern Sandros, die den Künstler ansehnlich beschäftigt hatten, Lorenzo Tornabuoni und Giacomo Pucci, kann den Künstler für Savonarolas Regiment nicht eingenommen haben. Auch erfahren wir aus den Erinnerungen seines Bruders Simone aus Savonarolas letzten Jahren, die gleich nach 1494 beginnen und in denen Simone selbst lebhaften Anteil an den Ereignissen nimmt, nichts darüber, daß auch sein Bruder sich daran beteiligt habe. Die Petition, die mehrere hundert Florentiner Bürger 1497 an Papst Alexander richten, um ihn zur Rücknahme des Bannstrahls gegen Savonarola zu bewegen, unterzeichnet zwar Simone, aber nicht der Künstler; dieser bleibt auch ruhig in Florenz, als sein Bruder nach Savonarolas Gefangennahme nach Bologna flieht. Eine völlige Änderung der

Gesinnung des Künstlers zugunsten des Fra Girolamo scheint aber eingetreten zu sein, als sein Gönner Lorenzo Popolano nach der Hinrichtung seiner Parteifreunde nach Lyon floh und sein Bruder Giovanni und die ihm kurz vorher angetraute tatkräftige Frau Caterina Riario-Sforza offen die Verhaftung und Tötung Savonarolas anstrebten. Sich an den Unruhen, die schließlich zur Verhaftung Fra Girolamos und am 22. Mai 1498 zu seiner Verbrennung zusammen mit zweien seiner Ordensbrüder führten, öffentlich zu beteiligen, widerstrebte aber dem zurückhaltenden Charakter Sandros ebenso sehr, wie ihn vorher die politische Tätigkeit des Frate, sein »Reich Christi«, das er im Palazzo Vecchio errichtete und dessen Verwaltung er ausübte, widerstrebt haben wird. Schließlich machten aber die Erkenntnis der furchtbaren Verrohung des päpstlichen Hofes unter Alexander Borgia und seinem Sohne Cesare, die Verfolgung des Frate und sein Opfertod Sandro zu einem ebenso begeisterten Anhänger, wie es sein strenggläubiger und selbst abergläubischer Bruder Simone von vornherein gewesen war. Als Lorenzo Popolano nach Florenz zurückkehrte, trat Sandro, soviel wir sehen, nicht wieder zu ihm in Beziehung; er ließ seine große Arbeit für ihn, die Illustrierung des Dante, unvollendet liegen, und seine Werkstatt war — wie uns Simone ausführlich erzählt — längere Zeit der Versammlungsort der »Piagnoni«, der Anhänger des unglücklichen Mönches. Daß es hier aber, bei aller Heftigkeit der Aussprache, doch leidlich friedlich zuging, beweist der Umstand, daß dabei auch der Führer der »Compagnacci« (oder »Arrabiati«), der gegen Savonarola gedungenen Bande, Doffo Spini, erschien und sich bei den Diskussionen, wie Simone erzählt, lebhaft mit beteiligte.

Alle diese Umstände, vor allem das Zeugnis des eigenen Bruders, sprechen also dafür, daß Sandro an den Unruhen, die seit Vertreibung der Medici und Übernahme der Regierung durch Savonarola 1494 Florenz erschütterten, keinerlei tätigen Anteil genommen hat; aber wie ihn sein Schicksal tief bekümmerte, so hat ihm seine Persönlichkeit und haben ihn seine Lehren und seine Predigten offenbar von vornherein tief ergriffen, so tief, daß seine Kunst dadurch aufs stärkste beeinflußt, ja verändert und leider auch seine Schaffenskraft dadurch gelähmt worden ist. Savonarola wendet sich in seinen Predigten wiederholt und sehr lebhaft gerade an die Künstler; nicht aus eigener Liebe zur Kunst (sie lag ihm ganz fern), aber aus erziehlichen Rücksichten, weil er sah, wie tief die Kunst in das Volk gedrungen war, welchen außerordentlichen Einfluß sie gerade in Florenz auf das ganze Leben hatte. Wenn sich der Reformator gegen den

krassen Naturalismus in der Kunst, gegen die genreartige Kleinmalerei und das Überhandnehmen der Porträte auch in den biblischen Kompositionen wandte, so kam ihm die Strömung unter den jungen Künstlern entgegen, die wieder auf Vereinfachung, auf große, mehr allgemeine Formen, auf seelische Belebung des Ausdrucks ausgingen. Sie ließen sich daher auch andere Forderungen des asketischen Predigers gefallen, die ihrer eigensten Empfindung gewiß weniger entsprachen: die Verdammung jeder Darstellung des Nackten, die Ablehnung aller »heidnischen« Motive, die Forderung der Beschränkung auf kirchliche Darstellungen, vor allem aus dem Leben Christi, aus der Passion.

Bei zahlreichen Künstlern konnte solcher mit glänzender Beredsamkeit und zelotischem Eifer immer wiederholte Appell an den wahren Beruf des Künstlers,

durch seine Kunst zu belehren, zu bessern, »die Seele zu malen, deren Ausdruck auch den häßlichsten Körper schön erscheinen ließe«, reuiges Eingehen und begeisterte Nachfolge finden. Einzelne, wie Ambrogio della Robbia und später Baccio della Porta, traten selbst dem Orden Savonarolas bei, andere, wie Lorenzo di Credi, Simone Pollajuolo, Baccio da Montelupo, selbst Michelangelo, folgten ihm und seiner Lehre. Keiner aber mit mehr Begeisterung und Eifer als gerade Botticelli. Seine eigene strenggläubige, mystische Veranlagung, die schon in seinen Jugendwerken hervortritt und seit der Rückkehr von Rom sich immer stärker geltend macht, hatte ihn bereits in seinen Altartafeln vom Ende der achtziger Jahre ähnliche Wege geführt; die Worte des Predigermönchs, sein heiliges Leben, sein Feuereifer, die Begeisterung, die er in allen Kreisen von Florenz bis in die der nächsten humanistischen Freunde Lorenzo il Magnificos, selbst bei einem Pico della Mirandola und Angelo Poliziano, erregte, mußten ein so sensitives, gläubiges Gemüt wie das Botticellis tief erschüttern und mit sich fortreißen. Ja, wenn wir lesen, daß Savonarola die Künstler auffordert, die Hölle und das Paradies zu malen, liegt es da nicht nahe, direkte Beziehungen des Frate zu Botticelli, der damals gerade Dantes Göttliche Komödie illustrierte, zu vermuten, anzunehmen, daß Sandro in künstlerischen Fragen schließlich seinerseits auf den Prediger eingewirkt habe? Freilich nur in dessen eigenstem Sinne. War er in seiner Jugend dem Ruf zum Leben durch die Antike, durch den Humanismus gefolgt, so kam der mittelalterliche Sinn, der Mystizismus, der tief in ihm wurzelte, doch mehr und mehr zur Geltung, bis ihn schließlich Savonarola ganz vom Leben abzog und in seiner Kunst zum Interpreten seiner dogmatischen Anschauungen machte.

Ähnlich, wie Luther in Lucas Cranach einen begeisterten Anhänger und Mitkämpfer für sein Reformationswerk gewann und ihn zur künstlerischen Verdeutlichung und Verbreitung seiner Lehren veranlaßte, die ihn von echter Kunst mehr und mehr abbrachte, so hat ein Menschenalter früher der italienische Reformator in Botticelli einen ebenso überzeugten Mitkämpfer gefunden und ihn durch seinen Märtyrertod so fanatisch begeistert, daß er auch seine asketischen Vorschriften für die Kunst wie gottgegebene Gesetze betrachtete und befolgte. Wie Botticelli diese Vorschriften des Propheten allmählich in sich aufnahm, wie sich seine Kunst darunter mehr und mehr veränderte und wie sie schließlich selbst den Trieb zur künstlerischen Betätigung ertötet zu haben scheinen, das können wir in den letzten Werken des Künstlers deutlich

verfolgen. Die Zeit vom Auftreten Savonarolas in Florenz bis zu Botticellis Tode begreift einen Zeitraum fast so lang wie seine gesamte Tätigkeit vorher, soweit wir sie urkundlich verfolgen können: und wie spärlich sind die Werke dieser Zeit, wie sehr stehen sie zurück hinter allen seinen früheren Werken!

Wir sahen, daß Sandro auch nach dem Tode seines großen Gönners Lorenzo noch mehrere Jahre für die Mediceer beschäftigt war und schon deshalb von einer öffentlichen Betätigung gegen sie ferngehalten wurde. Aber auch in diesen Jahren macht sich doch allmählich schon der Einfluß von Savonarolas Lehren in seinen Bildern geltend. Nach der großen Altartafel der Krönung Mariä für San Marco und der Verkündigung für Santa Maria Maddalena dei Pazzi, die beide um 1490 entstanden, erfahren wir von keinem Altarbilde mehr, das dem Künstler in Auftrag gegeben wäre, wenn wir auch berechtigt sind, noch ein paar solcher Werke, freilich mit teilweiser Beteiligung von Schülern, gerade für diese späte Zeit in Anspruch zu nehmen. Was in der ersten Hälfte der neunziger Jahre an Arbeiten aus Sandros Werkstatt hervorging, waren, scheint's, nur kleine Andachtsbilder, dekorative Tafelbilder als Einsätze in Wandtäfelungen und Truhen und Vorlagen für kunstgewerbliche und zeichnerische Arbeiten verschiedener Art.

Sandros frühester Biograph, der Anonimo Gaddiano, erwähnt, daß er

»eine große Anzahl reizender kleiner Bilder« gemalt habe. Gleich unter seinen frühesten Gemälden sind wir zwei solchen kleinen, fein durchgeführten Bildern mit Darstellungen aus der Geschichte der Judith begegnet. In den siebziger und bis zum Schluß der achtziger Jahre sind sie dann aber, von den flüchtigen Predellenstücken zweier Altartafeln abgesehen, nicht nachweisbar. Erst in den letzten Jahren Lorenzos treten sie wieder auf und werden fortan häufiger. Das früheste und reizvollste dieser kleinen Bilder ist die Madonna der Sammlung Poldi in Mailand, ein kleines Schmuckstück durch intime Empfindung, reiche harmonische Färbung und delikate Ausführung. Diese kommen durch die treffliche Erhaltung und den alten eigenartigen, für die Farbenwirkung höchst wirkungsvollen Rahmen, einen breiten lackroten Wulst mit schmaler goldener Hohlkehle am Bilde, besonders stark zur Geltung. Durch die momentane Auffassung, das reiche Beiwerk und den lieblichen Ausdruck hat das Bild beinahe einen bei Sandro sonst ungewöhnlichen sittenbildlichen Charakter, obgleich auch hier schon durch Dornenkrone und Nägel, die das Kind wie spielend in der Hand hält, auf den tragischen Tod hingewiesen wird. Die ganz jugendliche Mutter wird in der Lektüre eines vor ihr liegenden Andachtsbuches durch das Kind auf ihrem Schoße unterbrochen, das fragend, als

ob es Auskunft über den Inhalt des Buches erbäte, zur Mutter aufblickt. In einem Wandschrank neben ihr liegen ein anderes Buch und eine einfache Spanschachtel; davor über einem Buch eine mit Pfauenaugen dekorierte Majolikaschüssel mit Früchten, die einzige Darstellung dieses besonders reizvollen Musters Frühflorentiner Majolikamalerei, die mir auf einem Gemälde bekannt ist.

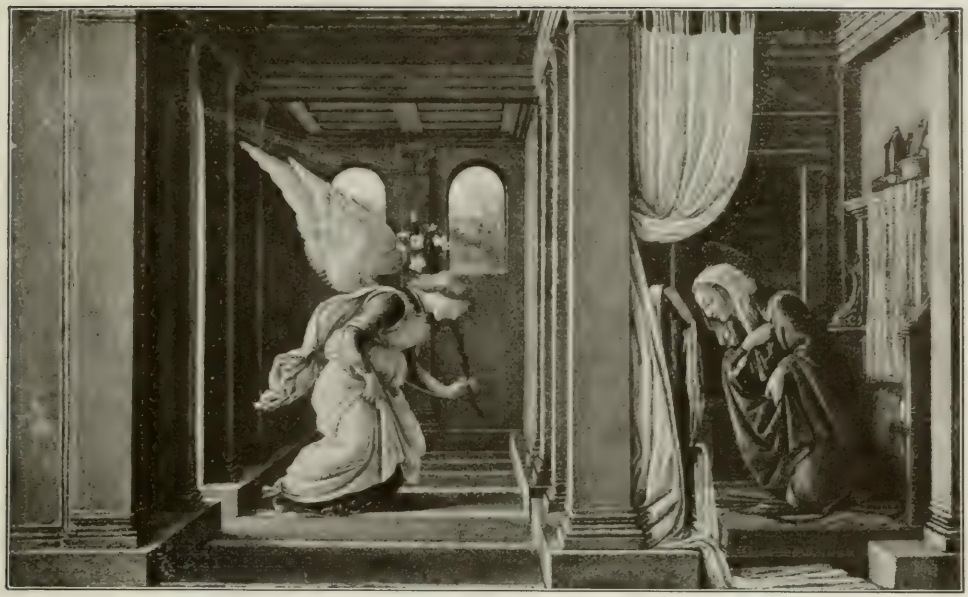
Mailand besitzt noch ein zweites, kaum größeres Madonnenbild, das in verschiedenen Beziehungen sehr eigenartig ist, nach der unruhigen Faltenbildung und den Typen aber schon mehrere Jahre später entstanden sein muß als das Poldische Bild. In der runden Tafel kniet Maria vorn auf grünem Rasen, dem Kindchen, das ein Engel zu ihr heranführt, die Milch entgegenspritzend — eine »Madonna del latte«, ein in der primitiven Kunst sehr seltenes Motiv, das sich gleichwohl noch bis ins 17. Jahrhundert, bis zu Rubens erhält. Über Maria ist ein zeltartiger Baldachin aufgespannt, den Engel jederseits auseinanderschlagen. Dahinter öffnet sich über einer Steinrampe mit Sitz davor der Blick in die Landschaft; vorn steht ein Blumenstrauß in prächtiger Kristallvase mit goldenen Henkeln in Schlangenform.

Ruhiger und geschlossener in der Komposition, weniger reich in der Färbung ist ein ganz kleines Bild, das schon der Anonimo ausdrücklich nennt, die »Letzte Kommunion des heiligen Hieronymus«; es ist aus der Sammlung Capponi in das Metropolitan Museum in Newyork gekommen. Daß das Gemälde infolge seiner innigen Empfindung, höchst sauberen Durchführung und wohl auch durch sein eigenartiges, der Stimmung zur Zeit Savonarolas ganz

entsprechendes Motiv schon bei seinen Zeitgenossen besonderen Anklang gefunden haben muß, beweisen zwei getreue gute Schulwiederholungen im Palazzo Balbi zu Genua und in einer amerikanischen Privatsammlung (früher bei Sir William Abdy in Paris).

Ein anderes Bildchen der gleichen Art, nach der unruhigeren Faltengebung aber wohl schon etwas jünger, ist der heilige Augustin in der Galerie der Uffizien, wo das Gemälde früher als Werk des Fra Filippo galt; wieder ein Bild von fast genreartiger Auffassung und Wirkung, auch durch seine saubere Durchführung und reiche Färbung mit den aufgesetzten Goldlichtern besonders reizvoll. Der Kirchenvater sitzt in seiner Zelle, einem gewölbten Steinbau von kaum mehr als einem Meter Breite; vor sich hat er einen Klapptisch mit zwei hohen Bronzefüßen aufgeschlagen und ist eifrig beim Schreiben beschäftigt, so eifrig, daß er nach echter Gelehrtenart benutzte Notizzettel und ausgeschriebene Gänsekiele in der Hast der Arbeit gleich über den Tisch weg vorn auf den Boden geworfen hat. Die Nische ist, wie es in Sandros Bildern dieser späten Zeit die Regel ist, genau perspektivisch in den Grund eingerissen, aber die Figur hat so wenig Luft, daß sie in dem engen Raum gar keinen Platz zu haben scheint. Der reiche plastische Schmuck: eine Madonna im Halbrund in der Lünette der Nische und ein paar Profilköpfe vorn zu den Seiten, ist ebenso charakteristisch wie die Bauten, die der Künstler auf diesen seinen späten Bildern anbringt. Der gleichen Zeit, etwa dem Jahre 1494, gehört ein kleines fragmentiertes Bild an, das 1917 in Berlin in der Versteigerung Kaufmann vorkam: Judith mit dem Haupt des Holofernes aus dem Zelt heraustretend. Die kräftigen Farben, in denen ein starkes Gelb dominiert, sind ebenso bezeichnend für die späte Entstehung des Täfelchens wie die fast manierierte Bewegung und die bauschigen Falten. Der derbe Kopf der Heroine hat nichts mehr von der vornehmen, fast zierlichen Gestalt und dem visionären Ausdruck der Judith auf dem etwa 25 Jahre früher gemalten Bilde in den Uffizien. Hier ist die jüdische Volksheldin dargestellt, die ohne Dienerin das Henkersamt allein ausgeübt zu haben scheint; das drückt sich auch in ihren Zügen und ihrer Gestalt aus.

Diesen kleinen Bildern in Hochformat nahe verwandt ist das kleine Breitbild mit der Verkündigung, das aus der Galerie Barberini in die Sammlung O. Huldschinsky in Berlin gekommen ist. Morelli hat die Benennung als Botticelli beanstandet, und Horne, der die vorgenannten späten Bildchen anstandslos aufgenommen hat, will daher dieses feinste unter diesen Bildern nur als



Schularbeit gelten lassen. Aber alle Anzeichen sprechen vielmehr für die Eigenhändigkeit und für die Ausführung des Bildes im Anfang der neunziger Jahre. Die vornehme Steinarchitektur mit ihren einfachen Formen der beginnenden Hochrenaissance, die Art, wie die Linien dafür perspektivisch in den Grund eingerissen sind, das korinthische Kapitell als einzige Zierform, die thronartige Bank mit dem bronzenen Betpult davor (dem gleichen fast wie auf der Verkündigung der Uffizien), an dem Maria kniet, sogar die Schachtel, Bücher und andere Kleinigkeiten, die auf dem Gesims der Bank stehen, sind ebenso charakteristisch für Sandro bald nach 1490 wie die reizvollen blonden Gestalten, die weiche Fältelung der reichen Gewänder, die feine Zeichnung und die helle lichte Färbung. In der großen Verkündigung aus Santa Maria Maddalena dei Pazzi ist der Engel schon in das Gemach der Jungfrau eingedrungen; hier bleibt er schüchtern im Vorraum und wagt im Niederknien nur durch die schmale Türöffnung der Maria das Heil zu verkünden. Das Bild hat in der ganzen Anordnung wie im einzelnen, in der Bildung und Bewegung der Gestalten, in ihrem Ausdruck noch den Reiz wie die Gemälde der besten Zeit des Künstlers. Die reiche Ausstattung der Räume und die schönen Kostüme beweisen, daß das Bild entstand, ehe der Predigermönch auf Sandro einen bestimmenden Einfluß bekam.

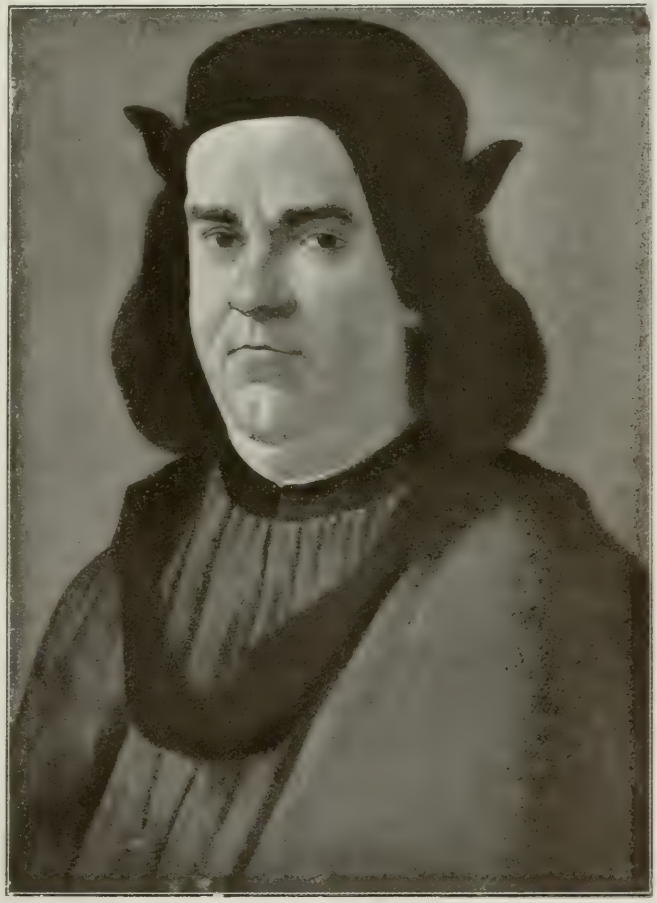
Erst vor etwa zehn Jahren tauchten im Kunsthandel zu Florenz vier kleine Predellenstücke mit Szenen aus dem Leben der heiligen Maria Magdalena auf, die bald darauf in die Sammlung John G. Johnson (jetzt Museum in Philadelphia) übergingen. Im Katalog dieser Sammlung hat B. Berenson sie als Werke Botticellis aus seiner frühen Zeit bestimmt und namentlich die beiden Bilder der Anbetung der Könige in der National Gallery als Belege für diese Zeitbestimmung herangezogen. Nach unserer Datierung dieser beiden Bilder müßten sie dann schon vor 1470, nach Berensons Annahme um 1480 entstanden sein. Gegen eine so frühe Zeit spricht aber schon die Architektur mit den Pfeilern, Portalen und Kapitellen im Charakter der beginnenden Hochrenaissance, ganz wie wir sie in den eben besprochenen kleinen Bildern fanden und wie sie die etwa gleichzeitigen großen sogenannten Cassonebilder mit dem Leben des heiligen Zenobius, die wir gleich kennenlernen werden, zeigen. Aber auch das vorgeschrittene Verständnis in der Bewegung und im Ausdruck wie die reichen Falten sprechen für die neunziger Jahre. Freilich, in der Behandlung sind diese kleinen Predellenstücke, für die das große Tafelbild nicht nachzuweisen ist, wesentlich abweichend von den vorgenannten, besonders sorgfältig ausgeführten kleinen Tafelbildern. Aber die flüchtige, leicht tuschende Behandlung namentlich der Figuren ist ja den meisten Predellen des Quattrocento, ist vor allem den erhaltenen Predellentäfelchen Botticellis eigentümlich. Auf die Verwandtschaft der Bildchen mit den köstlichen Tafeln mit der Geschichte der Esther in Chantilly, Florenz und Wien, den Meisterwerken von Botticellis Schüler Filippino, der durch Berenson unter der Benennung »amico di Sandro« irrtümlich als besonderer anonymer Meister aufgestellt ist, hat dieser mit Recht hingewiesen, aber sich schließlich doch für Botticelli entschieden. Dargestellt ist in den Bildern: eine Predigt Christi, die Magdalena mit anhört, das Gastmahl bei Levy mit Magdalena zu den Füßen des Herrn, das Nolimetangere und die letzte Kommunion und Himmelfahrt der Heiligen. So anspruchslos diese Kompositionen sind, so eigenartig, so frisch erzählt, so leicht und geistreich hingeschrieben sind sie, so zart sind sie in der tonigen Farbenstimmung, die am deutlichsten Sandros Sprache spricht. Das Fehlen jedes Schmucks, selbst jedes reicheren Profils in der strengen, kahlen Architektur beweist, daß die Bilder schon unter Savonarolas Einfluß, wohl schon in den letzten Jahren des Jahrhunderts, gemalt worden sind. Dafür spricht auch die in späten Bildern mehrfach vorkommende Bildung der Basaltfelsen, vor denen

der Aufstieg der Heiligen zum Himmel wie die Vision des in Andacht hinsinkenden Stifters dargestellt ist.

Von jenen kleinen Feinmalereien und mehr noch von diesen kleinen skizzenhaften Primamalereien erscheinen eine Anzahl Dekorationsbilder für Täfelungen auffallend abweichend, die doch echte Werke Sandros aus dieser gleichen Epoche sind, freilich wohl mit starker Beihilfe von Schülern ausgeführt. Im Mai 1491 hatte Botticelli, wie wir sahen, durch Lorenzo il Magnifico gemeinsam mit anderen Künstlern den Auftrag zur Ausschmückung der Zenobiuskapelle im Dom mit Mosaikdarstellungen aus dem Leben des Heiligen erhalten. Nach mehrfachen Unterbrechungen infolge der schweren Zeiten blieb diese Arbeit schließlich unfertig liegen. Dagegen sind drei große Tafelbilder in der Dresdener Galerie und in der Mond Collection in London auf uns gekommen, die figurenreiche Darstellungen mit Wundern des Heiligen von Florenz enthalten. Die Annahme, daß hierin die für die Ausführung in Mosaik bestimmten Kompositionen Sandros mehr oder weniger treu erhalten sind, hat alle Wahrscheinlichkeit für sich. Daß sie erst mehr als ein Jahrzehnt später, die beiden kleineren erst um 1505, ausgeführt sein sollen, wie Horne annimmt, ist dagegen wenig glaubhaft; einen Grund dafür gibt Horne nicht an. Mit diesen Tafeln stimmen zwei andere zusammengehörige größere Tafeln, die eine mit Darstellungen aus dem Leben der Virginia in der Galerie zu Bergamo, die andere mit solchen aus dem Leben der Lukretia in der Gardner Collection in Boston, in Auffassung, Anordnung und Ausführung so sehr überein, daß sie etwa zur gleichen Zeit in Sandros Werkstatt ausgeführt sein müssen. Auch für diese ist durch das Zeugnis Vasaris die Zuschreibung an Sandro so gut wie gesichert. Danach gehörten beide Tafeln zu dem Wandschmuck, den Botticelli und Piero di Cosimo um 1500 im Hause von Giovanni Vespucci (nach Horne wahrscheinlicher für dessen Vater Guidantonio) ausführten. Gewöhnlich werden diese und ähnliche Tafeln als Cassonefüllungen bezeichnet; das waren sie aber keineswegs immer. Gerade diese Tafeln sind wesentlich zu groß dafür, sie waren vielmehr, wie auch die Tafeln mit den Darstellungen aus dem Leben des heiligen Zenobius, zur Einlassung in die Täfelung der Wände bestimmt. Andere ähnliche Bilder wurden auch als Kopf- oder Fußstücke der breiten Prachtbetten der Renaissance verwendet.

Sowohl die drei Tafeln mit den Wundern des heiligen Zenobius wie die beiden größeren Tafeln mit dem Heldentod der römischen Jungfrauen

Lukretia und Virginia erzählen die Geschichten in der gleichen Weise wie die Bilder Florentiner Cassonemaler, indem sie die verschiedenen Begebenheiten auf einer Tafel zusammendrängen und die Einheit der Komposition durch die gemeinsame Architektur herstellen, in die sie Szenen verlegen. Namentlich in jenen beiden größeren Tafeln aus der römischen Geschichte ist die Architektur geradezu zur Hauptsache gemacht und sogar mit einer gewissen Größe erfunden und behandelt. In der Lukretia-Tafel hat Sandro, wie in dem einen der römischen Fresken, den Triumphbogen des Titus in freier, fast barocker Umgestaltung an den Abschluß gestellt, ähnlich wie er ihn schon auf dem Truhenbild mit der Hochzeit des Giannozzo Pucci mit Lucrezia Bini von 1483 angebracht hatte. In dem Unterordnen der kleinen Figuren unter die große, reiche Architektur schließt sich Botticelli hier ganz dem Vorbild der Florentiner Intarsiatoren des Quattrocento an, die ihre Täfelungen, die Füllungen der Chorstühle, Schränke usf. vorwiegend gerade mit ähnlichen perspektivisch raffiniert ausgebildeten, oft phantastischen Architekturansichten anfüllten. Die kleinen Figuren in diesen Tafeln sind ungeschickt in den Proportionen und hastigen Bewegungen, der Faltenwurf der überreichen Gewänder ist unschön und eckig. Wenn auch die Erfindung und Zeichnung von Sandro selbst herrührt, so kann doch die nüchterne, trokkene Ausführung nur das Werk von Schülern sein.



Wenn Botticelli in zweien dieser Tafelbilder, die sonst ganz nach den strengen Anforderungen Savonarolas gemalt sind, auf die Antike, hier auf die frühe römische Geschichte, zurückgreift, so widersprach dies keineswegs den künstlerischen Forderungen des Mönchs, da sie ja höchst tugendhafte Motive darstellen, und zwar gerade solche, die zum Sturz der Tyrannis und zur Einführung der Republik in Rom geführt hatten.

Als in Florenz nach dem Märtyrertode Savonarolas vorübergehend eine gewisse Beruhigung eintrat, die freilich mehr der Zustand dumpfer Betäubung war, machte sich das jahrelang nicht befriedigte Bedürfnis nach Ausstattung der Kirchen und Kapellen, namentlich durch Altartafeln, wieder geltend. Florenz besitzt heute noch eine Anzahl Altartafeln und plastischer Gruppen, die um die Wende des Jahrhunderts entstanden, andere sind in die Museen des Auslands gewandert. Auch an Botticelli trat damals wieder die Aufforderung zur Ausführung größerer Gemälde mit biblischen Darstellungen heran. Nur eins davon ist völlig beglaubigt, und zwar ausnahmsweise durch eine eigenhändige Inschrift des Künstlers. Es ist auch dadurch abweichend, daß die Darstellung, die Anbetung des Kindes, in kleinen Figuren mit miniaturartiger Feinheit geschildert ist. Wenn H. Horne alle abweichenden, früher fast unbestritten als späte Werke Sandros anerkannten Tafeln mit großen Figuren, die nach ihrem Charakter dieser Zeit angehören müssen und ihr bisher auch zugeschrieben wurden, als Schülerarbeiten ablehnt, so bleibt er die Begründung dafür schuldig. Freilich ist es wahrscheinlich — und einige urkundlichen Nachrichten über die Beschäftigung von Schülern durch den Meister in jener Zeit sprechen gleichfalls dafür —, daß diese letzten Altarwerke Sandros, wie die gleichzeitigen oben besprochenen Dekorationsbilder für Täfelungen oder Möbel, unter wesentlicher Beteiligung von Schülern ausgeführt worden sind. Zur Entscheidung dieser Frage, wie überhaupt zur Entscheidung über die Beteiligung von Schülern bei der Herstellung von Sandros größeren Werken fehlt uns leider bisher noch jeder urkundliche Anhalt; wir sind daher im wesentlichen auf die stets mehr oder weniger subjektive Qualitätsschätzung angewiesen.

Eine charakteristische Altartafel dieser Zeit scheint mir die Maria mit dem Kinde, das sie dem neben ihr stehenden kleinen Johannes zur Umarmung herabreicht, im Palazzo Pitti zu Florenz. Die Schwermut in Ausdruck und Bewegung, die ja eine charakteristische Eigenschaft fast aller Madonnenbilder Botticellis ist, ist hier zur Trübseligkeit, ja fast zur Lethargie geworden.

Schwere Gewänder mit tiefen, eckigen Falten, ohne jeden Schmuck, verhüllen die Gestalten, und starke, aber wenig abgetönte Farben vermehren den Eindruck unfroher, trüber Stimmung in diesem Bilde: aber sowohl die Typen wie die Farben, Zeichnung und Behandlung sind durchaus charakteristisch für den Meister selbst und haben nicht die abweichenden Züge, welche die Werke der verschiedenartigen Schüler und Nachfolger Sandros kennzeichnen. Durchaus gleichen Charakter hat die große Ruhe auf der Flucht, die das Musée André in Paris besitzt.

Ein paar ähnliche Werke der gleichen Zeit und vom gleichen Charakter sind die beiden Darstellungen der Beweinung Christi, die eine in der Sammlung Poldi zu Mailand, die andre in der Pinakothek zu München. Darstellungen aus der Passion Christi hatte Savonarola den Künstlern in erster Linie empfohlen. Sandro hatte sich bisher niemals darin versucht; er mochte selbst empfinden, daß starke dramatische Belebung seiner Kunst nicht eigen war. Auf Savonarolas Geheiß, und weil seine Lehre und die religiöse Stimmung der Zeit sie verlangten, übernahm auch er jetzt wiederholt Aufträge auf die Darstellung der Beweinung des Leichnams Christi, wie sie gleichzeitig fast alle hervorragenden Maler und Bildhauer von Florenz ausgeführt haben. Aber was Pietro Perugino in seiner Pietà der Akademie zu Florenz, was vor allem Michelangelo in seiner Marmorpietà der Peterskirche zum Ausdruck zu bringen wußte, hat Sandro in diesen seinen Bildern nicht erreicht. In dem mittelgroßen Hochbild der Sammlung Poldi, von dem eine übereinstimmende, wesentlich geringere Schulkopie sich 1904 in der Kölner Versteigerung Bourgeois befand, bilden die von Joseph von Arimathia überragten, um den auf dem Schoße der ohnmächtig zusammensinkenden Maria ruhenden Leichnam des Herrn klagenden Angehörigen ein in der Überfülle sackartiger, weiter Gewänder fast verschwindendes Knäuel von in Trauer erstarrten Gestalten. In den Typen, in der jugendlichen Gestalt des bartlosen Christus, in den schmucklosen Gewändern, in dem künstlichen Aufbau, in der Darstellung des leeren Raumes vor der Grabeshöhle folgt der Künstler ganz den Angaben des Fra Girolamo, wie er die Szene der gedrängten Schar der Zuhörer in seinen Predigten der Karwoche ausführlich schilderte, aber von der Begeisterung, von der Wucht seiner Worte, welche — nach dem Ausdruck des Pico della Mirandola — die Zuhörer, und unter ihnen auch die Künstler, bald zum lauten Schluchzen brachte, bald die Haare ihnen emporsträuben ließ, hat Sandro weder in dieses Bild noch in die große, weit bedeutendere Tafel der Münchener Pinakothek etwas hineinzulegen gewußt

In diesem Breitbild ist zwar die Gruppe sehr viel besser aufgebaut, sind die einzelnen Figuren (hier noch vermehrt durch die Heiligen Petrus, Paulus und Hieronymus) mit großem Geschick herausgehoben und auch in ihrer Gewandung differenziert; aber auch hier lähmt ein kühler, hoffnungsloser Schmerz alle Gestalten, läßt die Absichtlichkeit und übertriebene Regelmäßigkeit der Anordnung und die Gleichmäßigkeit der Typen und des Ausdrucks die Szene in uns nicht lebendig werden, läßt uns den ganzen Jammer des gewaltigen Dramas nicht nachempfinden. Dennoch lassen die treffliche Zeichnung und liebevolle Durchführung, die charakteristische reiche Färbung, die trotz der Mannigfaltigkeit der Farben nicht bunt, sondern harmonisch und tief gestimmt ist, das trefflich erhaltene Gemälde als ein durchaus echtes, wohl ganz eigenhändiges Werk von Sandro erscheinen, dessen Hauptwerk unter den nach Savonarolas Regeln gemalten Bildern des Künstlers es genannt zu werden verdient. Es ist in jeder Beziehung so charakteristisch für diese späteste Zeit des Meisters, daß es unbegreiflich ist, wie nicht nur Morelli, sondern auch Horne es als Arbeit Sandros haben bestreiten können.

Vasari erwähnt eine Pietà Botticellis mit kleinen Figuren in Sa. Maria Maggiore zu Florenz; damit kann das Münchener Bild mit seinen lebensgroßen Figuren nicht gemeint sein, wohl aber das kleinere, augenscheinlich noch später gemalte Bild in Mailand. In ganz ähnlicher Weise nach Savonarolas Forderungen aufgebaut und empfunden ist die große Altartafel der Ausgießung des heiligen Geistes in der Galerie Cook zu Richmond, sicher eine der letzten Kompositionen des alternden Meisters, die aber, im Gegensatz zu der Münchener Pietà, in der Regelmäßigkeit der Anordnung, in der Ausdruckslosigkeit der Köpfe, in dem Mangel an jeder feineren Empfindung in Zeichnung und Gewandung wie in der Buntheit der Färbung die Hand des Meisters in der Ausführung durchweg vermissen läßt. Der gleichen spätesten Zeit gehört der Entwurf zu der Komposition des sehr großen Stichs der »Himmelfahrt Mariä«, von dem sich ein Exemplar (von zwei Platten gedruckt) in den Uffizien erhalten hat. Der Aufbau ist groß und überaus klar. Die Glorie der Engel, welche Maria lobsingend und spielend in zwei Kreisen umgeben, ist von einer stillen, himmlischen Ruhe, ähnlich wie in dem Engelreigen des Bildes der Anbetung vom Jahre 1500, während die das Grab umstehenden Apostel lebhaft bewegt sind und mit ihren struppigen Bärten und ihrem langen Haar etwas vom Charakter wilder Männer haben, was wohl durch die Individualität des tüchtigen Stechers verstärkt worden ist. Die Ferne zeigt eine Ansicht des damaligen Rom, in der die antiken Bauten in einer für Sandro

ungewöhnlichen Treue wiedergegeben sind. Vasari erwähnt noch einen andern Stich nach dem Entwurfe von Sandro, den »Trionfo della Fede«, der wahrscheinlich eine Illustration zu dem 1497 erschienenen Werke Savonarolas mit dem gleichen Titel war. Leider ist kein Abdruck dieses Stiches mehr auf uns gekommen.

Mehrfach haben wir schon hingewiesen auf eins der merkwürdigsten Bilder des Künstlers aus dieser späten Zeit, das einzige ausführlich mit dem Namen bezeichnete und datierte Gemälde, das seine Abhängigkeit von den Lehren und Vorschriften des Fra Girolamo fast noch deutlicher, aber sympathischer zeigt und zugleich seiner begeisterten Hingabe an den Märtyrer den deutlichsten, stärksten Ausdruck gibt. Es ist die »Anbetung des Kindes«, jetzt in der Londoner National Gallery. Am oberen Rande trägt das Bild, das ausnahmsweise auf Leinwand gemalt ist, eine von irgendeinem gelehrten Freunde in griechische Sprache übertragene Aufschrift in sorgfältigen Kapitälen, deren deutscher Wortlaut ist: »Dieses Gemälde malte ich, Alexander, am Ende des Jahres 1500 während der Wirren Italiens, in der halben Zeit nach der Zeit, gemäß dem 11. Kapitel des heiligen Johannes, im zweiten Wehe der Apokalypse, in der dreieinhalbjährigen Loslassung des Teufels; dann aber wird er gefesselt werden in dem zwölften Wehe, und wir werden ihn zu Boden geworfen sehen wie in diesem Bilde«. Diese teilweise schadhafte, aber durch Sidney Colvin glücklich ergänzte und gedeutete Inschrift zeigt in mystisch versteckten Worten, die zugleich Sandros ernste Vertiefung selbst in die schwierigsten Kapitel der Bibel, namentlich der Offenbarung Johannis, beweisen, wie schwer Sandro das Unglück Italiens, wie tief er den Mord an Fra Girolamo empfand, wie er im Märtyrertode des Fra Girolamo und seiner beiden Mitbrüder die Erfüllung der im 11. Kapitel der Apokalypse gemachten Prophezeiung sah.

Es ist begreiflich, daß der Künstler sich gerade in diesem Bilde besonders streng an alle Vorschriften des von ihm hochverehrten Reformators hielt. Nicht mehr in antiken Ruinen, sondern vor einer Steingrotte, die nur durch ein ärmliches Strohdach geschützt ist, liegt das nackte Kindlein, vor der die Mutter anbetend kniet, während Joseph ganz in sich versunken daneben kauert, als ob er sich des Anblicks des neugeborenen Messias nicht für würdig hielte, während Ochse und Esel, die in den älteren Anbetungsbildern Sandros im Grunde kaum sichtbar sind, ihre Köpfe dicht an das Kindlein herandrängen. Zu dieser Gruppe nahen von links die drei Könige, von rechts zwei Hirten, je von einem Engel begleitet und mit Olivenkränzen geschmückt; auch die Könige sonst schmucklos,

ohne Krone, ohne Geschenke. Ganz im Vordergrunde drei Pilger in dunkler Tracht, gleichfalls mit Olivenkränzen auf dem langen Haar, von denen jeder von einem Engel umarmt wird. Kleine Zettel mit der Inschrift »hominibus bonae voluntatis«, die über ihnen flattern, lassen, obgleich jede Porträtähnlichkeit vermieden ist, keinen Zweifel, daß hier die drei Florentiner Märtyrer: Fra Girolamo, Domenico Buonvicini und Sylvestre Maruffi dargestellt sein sollen, die alles Irdische abgestreift haben (darauf deuten die kleinen Teufelchen, die hinter ihnen im Boden verschwinden) und durch die Engel zum Himmel eingeführt werden. Auf dem Strohdach knien drei Engel, die aus einem Choralbuch das »gloria in excelsis« singen, während über ihnen in strahlendem Himmelslicht sich ein Reigen von zwölf jugendlichen Engeln im Tanzschritt bewegt, in den Händen lange Olivenzweige tragend, von denen zierliche Kronen herabhängen.

Feierlich, überirdisch ist die Stimmung, überirdisch sind auch die Gestalten: überschlank, die Menschen wie die Engel, fast ohne jeden Anflug von Individualität, Könige und Hirten wie die Märtyrer und Engel fast die gleichen jugendlichen ätherischen Gestalten, auch durch die Tracht nur wenig voneinander verschieden. Nur die heilige Familie, doppelt so groß als alle andern Gestalten, ist in natürlicher Menschlichkeit dargestellt, die echten Botticellischen Gestalten, der Knabe sogar von ungewöhnlich schlichter Kindlichkeit. Die Absage von allem Weltlichen, der Übergang zu einer schöneren Welt, der selbst im Körperlichen schon angestrebt ist, ist vielleicht nie so stark und doch so zart zum Ausdruck gebracht; aber das Unnatürliche, Krankhafte dieses Strebens konnte der Künstler doch nicht überwinden, die dekadente Richtung der Zeit vermochte das nicht mehr zu versinnbildlichen, was Fra Angelico zwei Menschenalter früher in seinen Glorien von Engeln und Heiligen, in seinen Paradiesesdarstellungen so köstlich und naiv zur Anschauung gebracht hatte. Die absichtliche Verleugnung fast jeder Perspektive, die Vernachlässigung der Proportionen, die Absage gegen jede individuelle Verschiedenheit in einer Zeit, in der das künstlerische Wissen gerade den höchsten Grad erreichte, ist zu gesucht, zu unwahr, um voll zu befriedigen, so wenig wie es die Kunst der Zeit in neue gesunde Bahnen führen konnte. Einer dekadenten Kunstrichtung, wie es auch die der englischen Präraffaeliten war, mußte dagegen dieses Bild wie eine Offenbarung erscheinen; seine Erwerbung für die englische Nationalgalerie wurde wie ein großes Ereignis gefeiert. Auch Horne spricht noch enthusiastisch von dem Bilde. Sein größter Reiz liegt in dem Engelreigen, der noch fast die volle,

nur Sandro in diesem Maße innewohnende Grazie besitzt. Aber doch wie viel naiver und frischer ist der Reigen der tanzenden und rosenstreuenden Engel um die »Krönung der Maria« in den Uffizien, die gerade zehn Jahre früher entstand!

Ist diese mystische »Anbetung« Sandros Bekenntnis seiner Rechtgläubigkeit im Sinne des Reformators Savonarola, so ist ein bisher fast unbeachtetes, von Horne mit Recht dem Meister in seiner Erfindung zugeschriebenes kleineres Bild eine symbolische Darstellung des Elends, das durch den Mord an Savonarola über Florenz gekommen war. Leider hat das Bild, das gleichfalls ausnahmsweise auf Leinwand gemalt ist, durch Putzen und Übermalen sehr gelitten; es ist daher auf der Versteigerung Aynard in Paris im Dezember 1913, obgleich es die Beglaubigung durch Horne und Langton Douglas hatte, kaum beachtet und um den Spottpreis von 7600 Frank wieder in den Handel gegangen. Hornes Annahme, daß das Bild nur von Sandro entworfen, aber von fremder Hand ausgeführt sei, kann ich nicht teilen; es ist eine Improvisation, die gewiß ohne große Vorbereitung vom Meister selbst auf die Leinwand gebracht worden ist. Auch ist sie in ihrer mystisch-symbolischen Auffassung eine so individuelle, aus Sandros tiefster Empfindung nach den Predigten des großen Märtyrers erdachte Vision, daß er schwerlich einen Dritten mit der sehr einfachen Ausführung betraut haben würde. Dargestellt ist Christus am Kreuz, an dessen Fuß Magdalena verzweifelt sich niedergeworfen hat und das Kreuz umfaßt. Neben ihr steht rechts ein Engel, der mit erhobener Gerte einen Löwen züchtigt, den er mit der Linken am Hinterbein ergriffen hat. Rechts hinter ihm züngeln dichte Flammen aus dem Boden und verbreiten düstere Rauchwolken, in denen Schwerter und Teufel erscheinen, die Brandfackeln auf die Erde schleudern, während links über der in der Ferne dargestellten Stadt Florenz in hellem Himmel Gottvater thront, die offene Bibel in der Linken und Schilde des Glaubens mit dem Kreuz zur Abwehr der Teufel herabsendend. Der symbolische Sinn der Darstellung ist unschwer zu erraten: Gott straft das sündige Florenz für den frevelhaften Mord an seinem Reformator, den es durch Buße und Glauben zu sühnen strebt. Der kleine Löwe, den der Engel auspeitscht, ist wohl als Wappentier von Florenz zu deuten, und in der Büßerin Magdalena hat Sandro die reuige Florentiner Bürgerschaft symbolisch darstellen wollen.

Der Gekreuzigte ist naturalistischer und voller gegeben als sonst in Botticellis Bildern, namentlich in dieser letzten Zeit; aber das ist kein genügender Grund, um die Ausführung des ganzen Bildes dem Meister abzusprechen. Der

Engel sowohl als die Magdalena sind charakteristische Gestalten Sandros, die unruhigen Falten ihrer Gewänder entsprechen ganz der Faltenbildung auf seinen späten Gemälden, und ebenso sind die Farben: das Blau des Kleides und das starke Rot des Mantels der Büßerin, das weiße Gewand des Engels, die violetten Töne in den Rauchwolken und die rosafarbenen Dächer der Stadt, wie das dunkle Grün des Wiesengrundes vorn, die charakteristischen Farben des Künstlers in ihrer regelmäßigen Zusammenstellung; leider freilich schwer entstellt durch die unbarmherzige Restaurierung. Ein erfreuliches Werk war das Bild aber nie; noch mehr als in der mystischen »Anbetung des Kindes« von 1500 verkennt Sandro hier die Grenzen, die der Kunst gesetzt sind, indem er dogmatische und symbolische Begriffe malerisch zur Darstellung zu bringen sucht, die nur mit dem Verstande zu erfassen und durch das Wort begriffen werden können. Dabei fehlt ihm sowohl die starke Erfindungsgabe wie die Kraft zur dramatischen Erfassung und Wiedergabe solcher Begriffe, mit denen ein Giotto oder ein Dürer sie zur Darstellung zu bringen wußten. In dem ehrlichen, glaubenseifrigen Bestreben, die Lehren des verehrten Märtyrers im Bilde zu verdeutlichen und sie dadurch zugleich weiter zu verbreiten, entfernt sich Botticelli von den wahren Aufgaben der Kunst in ähnlicher Weise, wie der ihm bei aller Verschiedenheit vielfach verwandte Lucas Cranach ein Menschenalter später bei dem gleichen Bemühen um die Verbildlichung der Lehren des großen nordischen Reformators versagte.

Dieses Bild des Gekreuzigten, in dem Sandro wohl zugleich dem Martyrium Savonarolas ein Denkmal setzen wollte, ist sicher nach dessen Tode, aber wohl auch nicht sehr viel später, also noch vor dem Anbetungsbilde von 1500, entstanden. Daß man letzteres als den »Schwanengesang des Meisters« zu bezeichnen pflegt, scheint mir schwerlich berechtigt. Was Vasari von Sandros völliger Verarmung und seinem körperlichen wie geistigen Zusammenbruch nach der Zeit des Fra Girolamo schreibt, ist sicher unrichtig. Wir sahen, daß er im Jahre 1494 mit seinem Bruder Simone die Villa bei Bellosguardo kaufte, die bis zum Tode der Brüder ihr Eigentum blieb. Auch sonst lassen die freilich spärlichen Urkunden aus seinen letzten Jahren nichts von körperlichem Verfall oder von der Not des Künstlers hören. Ja, Sandro fühlte sich sogar noch zur Teilnahme an Festen aufgelegt; wenigstens zahlte er in den Jahren 1503 bis 1505 wiederholt einen Beitrag für die Dekorationen und Feste der Florentiner Künstlergilde. Im Januar 1505 ist er Mitglied der Kommission, die über die Aufstellung von Michelangelos David beriet. Damals wird der alternde Meister auch mit

lebhaftem Interesse dem Wettstreit der beiden Größten unter den Florentiner Künstlern, mit dem die neue Zeit in Italien voll ins Leben tritt, der Entstehung der Kartons zu den Schlachtenbildern zugeschaut haben. Wohl mit eigentümlichen Gefühlen, aber doch ohne Neid, eine Eigenschaft, die seinem Charakter ferngelegen zu haben scheint; war er doch ebensowohl Leonardos wie Michelangelos guter Freund. Daß er nach wie vor zu den ersten Malern Italiens gezählt wurde und dem Malen keineswegs völlig entsagt hatte, geht aus einem interessanten Brief von Francesco Malatesta, dem Agenten der Isabella d'Este, hervor, den dieser im September 1502 an seine Herrin schrieb. Er empfiehlt ihr darin, wegen Abwesenheit und Lässigkeit von Perugino, für den Schmuck ihres »Camerino« im Palast zu Mantua sich an Filippino oder an Botticelli zu wenden. »Alexandro Botechiella — so schreibt Malatesta — ist mir sehr gelobt, sowohl als ausgezeichneter Maler wie als ein Mann, der willig arbeitet und keine Abhaltungen hat (wie Filippino und Perugino). Ich habe mit ihm gesprochen; er sagt, daß er die Arbeit sofort übernehmen würde und Eurer Hoheit gern zu Diensten sein würde.« Die Marchesa entscheidet sich aber doch für Perugino, mit dem sie schon früher wegen eines Bildes für ihr Camerino in Verbindung gestanden hatte.

Kurze Zeit darauf, um das Jahr 1503, erwähnt Ugolino Verino den Künstler in seinem lateinischen Gedicht »De Illustratione Urbis Florentiae«, worin er von ihm sagt: »Nec Zeuxi inferior pictura Sander habetur«. Schon zwanzig Jahre früher hatte er ihn als anderen Apelles gepriesen. Solche Äußerungen von Zeitgenossen und von Künstlern selbst lassen kaum Zweifel daran, daß Sandro auch in seinen letzten Jahren — war er doch bei seinem Tode 1510 erst 65 Jahre alt — noch künstlerisch tätig gewesen ist. Wir dürfen annehmen, daß einzelne der oben besprochenen Bilder, die im allgemeinen als unter Savonarolas Einfluß gemalt bezeichnet wurden, erst im Anfange des Cinquecento entstanden sind. In diese Zeit haben wir vor allem die große figurenreiche Anbetung der Könige zu setzen, die Sandro unfertig zurückließ und die leider sehr viel später von verschiedenen geringen Händen notdürftig fertiggemalt ist. Das Bild, das lange ins Magazin verbannt war, befindet sich heute im Botticelli-Saal der Uffizien. Von allen neueren Botticelli-Kritikern wird es jetzt mit Recht der letzten Zeit des Künstlers zugeschrieben; nur Horne bespricht es unverständlicherweise zusammen mit den übrigen Bildern des gleichen Motivs aus Sandros früheren Jahren. Die Annahme, daß in dem Manne mit der Kappe über dem Kopf, der lebhaft auf die Gruppe der heiligen Familie neben sich hinweist, Savonarola und in seinem

Nachbar, zu dem er sich wendet, Lorenzo il Magnifico dargestellt seien, ist sicher unrichtig. Sandro brachte in seiner späteren Zeit überhaupt keine Porträte mehr auf seinen Bildern an; hatte sich doch der Frate energisch gegen jede Einführung von Porträten in religiöse Darstellungen ausgesprochen; zudem haben diese beiden Figuren kaum eine entfernte Ähnlichkeit mit Lorenzo und Savonarola.

Der unvollendete Zustand legt die Annahme nahe, daß der Künstler über der Arbeit hinstarb; möglich auch, daß er sie jahrelang liegenließ. Die hastigen Bewegungen, die harten Falten der schweren Gewänder, die flüchtige Zeichnung und vielfach ungeschickten Proportionen lassen keinen Zweifel, daß das Bild seiner letzten Zeit angehört, aber auch als Werk dieser Epoche hat es manches sehr Auffallende. Vor allem die Überfüllung mit Figuren; die Könige kommen mit einem riesigen Gefolge, das sich rechts und links herandrängt und weit in die Ferne verliert. Die starken Rosse, die der Troß kaum bändigen kann, die mächtigen Felsen, vor denen unter einem kleinen Dach die heilige Familie die Könige empfängt und zwischen denen sich das Gefolge drängt, sind wohl unter dem Einfluß von Leonardos unfertiger Anbetung entstanden. Von seiner offenbar absichtlich ganz eigenartig stilisierten »Anbetung« vom Jahre 1500 ist dieses unfertige Bild Sandros sehr verschieden; dagegen zeigt es große Verwandtschaft mit den Darstellungen aus dem Leben der Virginia und der Lukretia, die er gleichfalls um 1500 für G. Vespucci malte.

Diesen Täfelungsbildern steht in seiner stattlichen Architektur die Verkündigung in der Galerie zu Glasgow nahe; ein Bild, das nur ganz ausnahmsweise bei Sandro erwähnt wird, dann aber nur als Werk eines Nachahmers. Es scheint mir aber ein durchaus charakteristisches Werk Sandros gerade aus seiner letzten Zeit. Schon nach der imposanten, ganz schmucklosen Architektur, die sich ähnlich bei keinem anderen Maler seiner Zeit findet und für die wieder nach Sandros Eigentümlichkeit die perspektivischen Linien in den Untergrund scharf eingerissen sind, die er sogar in seinen Zeichnungen in gleicher Weise vorzeichnet. Die schmucklosen Wulste als Pilasterkapitelle und Basen finden sich ganz ähnlich, freilich nicht ganz so schwer, im kleinen Augustinusbild der Uffizien. Aber auch die beiden kleinen Figuren haben durchaus den Charakter von Botticellis Gestalten in dieser letzten Zeit, wie namentlich der Vergleich mit der Anbetung von 1500 zeigt. Die kleinen Köpfe und Extremitäten, ihre Formen im Einzelnen, die gebauschten Gewänder mit ihren unruhigen Falten finden sich hier wie dort. Selbst die merkwürdig stilisierten Tannen vor der Flußlandschaft, auf die der offene Portikus den Ausblick eröffnet, entsprechen der gesuchten Stilisierung auf der »Anbetung«.

VIII.

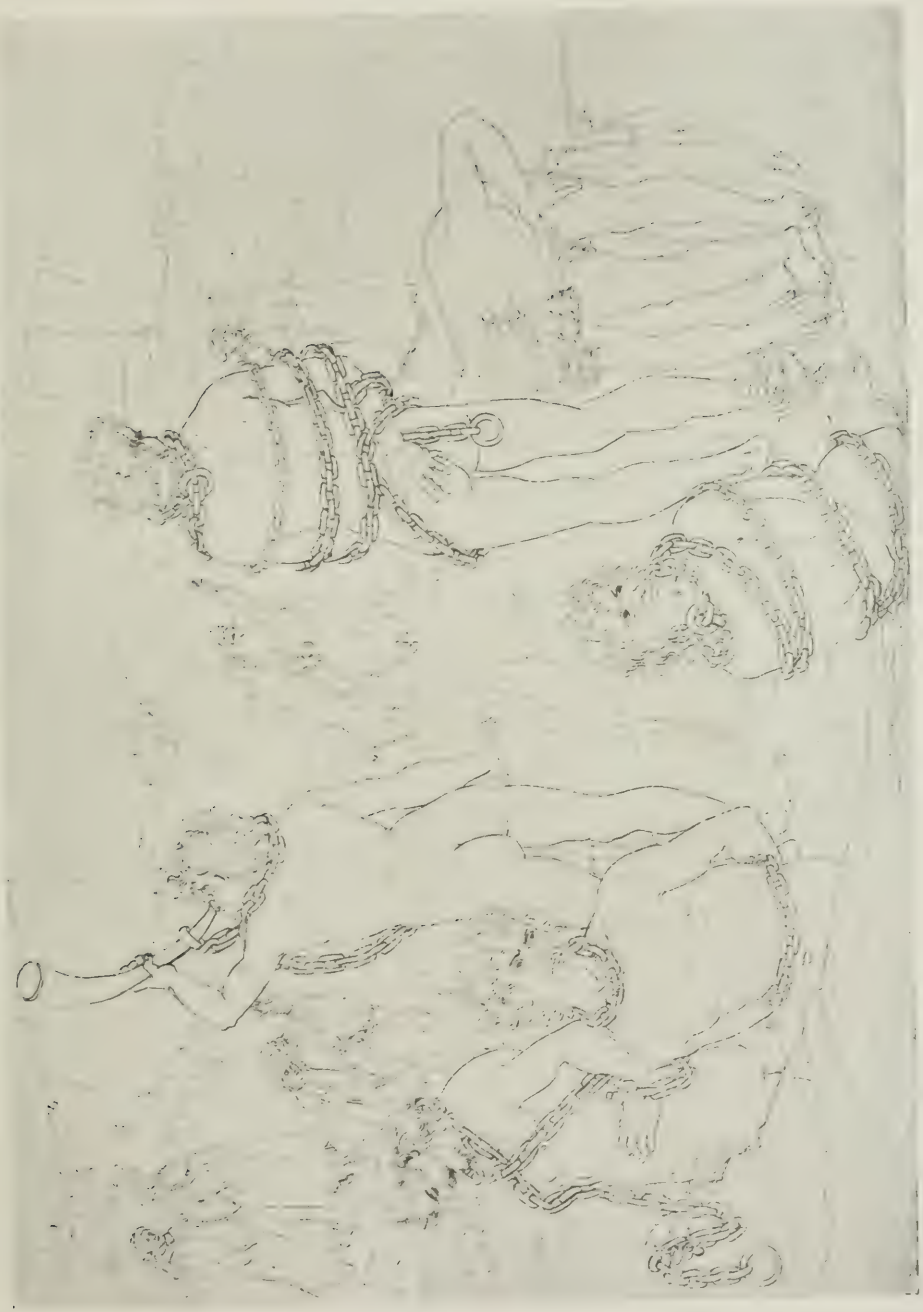
ZEICHNUNGEN BOTTICELLIS ZU DANTES DIVINA COMMEDIA

UEBERBLICKEN wir diesen langen Zeitraum der letzten Tätigkeit Botticellis, etwa vom Tode Lorenzo il Magnificos bis zum Ableben des Künstlers, der also fast zwei Jahrzehnte umfaßt, so gewinnen wir aus den teilweise nur schwer festzustellenden und datierbaren Werken dieser Zeit den Eindruck einer vielfach gestörten, ungleichmäßigen Schaffenskraft des Künstlers, der, durch schwere äußere und innere Kämpfe wie durch religiöse und moralische Skrupel stark beeinträchtigt und aus seiner Richtung gedrängt, vergeblich zu klaren und einheitlichen Richtlinien für seine Kunst aus der neuen Auffassung heraus sich durchzuringen sucht. Gegenüber den vielfach wenig erfreulichen, zum Teil bestrittenen, nach Art und Qualität wenig zahlreichen und unter sich sehr verschiedenartigen Werken dieser Jahre besitzen wir vom Künstler gerade aus dem Anfang dieser Zeit eine umfangreiche Schöpfung ganz eigener Art, die uns einigermaßen entschädigen kann für den nur bedingten Wert jener nicht voll befriedigenden Arbeiten. Es sind die Zeichnungen zu Dantes »Göttlicher Komödie«, deren große Mehrzahl sich jetzt im Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts befindet, eine Schöpfung, einzig dastehend, nachdem Michelangelos Illustrationen der »Göttlichen Komödie« verlorengegangen sind. Die Zeichnungen bildeten mit dem geschriebenen Text zusammen einen großen Folioband, der im Auftrage von Sandros altem Gönner Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici ausgeführt wurde. Jeder Gesang der Dichtung ist auf einer Seite aufgeschrieben, der gegenüber die Zeichnung steht, die den Inhalt dieses Gesanges bildlich zur Anschauung bringt. Das Berliner Museum besitzt 88 Blätter, in denen das Purgatorio und Paradiso vollständig erhalten sind, soweit es Botticelli illustriert hat, während vom Inferno 15 Blätter fehlen. Von diesen sind aber 8 Gesänge in der Bibliothek des Vatikans wieder aufgefunden, und von den jetzt fehlenden 7 Gesängen können wir uns aus den Stichen in Landinos 1481 erschienenem Kommentar zur »Göttlichen Komödie« wenigstens einen ungefähren Begriff machen, da sie gleichfalls auf Sandros Entwürfe zurückgehen. Freilich nicht, wie man bis vor kurzem annahm, auf dieses große, für Lorenzo di Pierfrancesco ausgeführte Werk, das erst fast ein Jahrzehnt nach jenem Landinoschen Kommentar in Arbeit war.

Man nahm früher an, die Stiche, die zu den frühesten Florentiner Kupferstichen gehören, seien stark reduzierte, auf Grund der großen Zeichnungen ausgeführte Arbeiten, deren Mangelhaftigkeit man auf Rechnung des ungeschickten Stechers setzte. Allein schon das Alter des Lorenzo di Pierfrancesco, der 1464 geboren wurde, läßt diese Annahme als ausgeschlossen erscheinen; denn er müßte dann

die Zeichnungen, die verschiedene Jahre vor der 1481 erschienenen Ausgabe des Landinoschen Buches hätten begonnen sein müssen, schon als Knabe in Auftrag gegeben haben. Auch wären die Stiche wohl schwerlich nach unvollendeten, sehr abweichenden Zeichnungen, die zudem noch hatten illuminiert werden sollen, ausgeführt worden. Zudem hätte Lorenzo di Pierfrancesco, der doch etwas ganz Besonderes in diesem Miniaturenkodex besitzen wollte, sicher nicht die Erlaubnis gegeben, die Zeichnungen vorher durch Stiche für jedermann zugänglich zu machen. Es kommt aber hinzu, daß der Charakter der Zeichnungen ihre Entstehung erst in die letzte Zeit des großen Lorenzo und die folgenden Jahre verweist. Jene Stiche gehen also auf Vorlagen von Sandro zurück, die etwa um ein Jahrzehnt früher, als das große Zeichnungswerk begonnen wurde, entstanden sind. Der Stecher hat die Vorlagen des Künstlers stark gekürzt und mißhandelt; dennoch haben sie neben ihrer Bedeutung als primitive Stiche für uns das Interesse, daß wir daraus einen Begriff bekommen, wie ungefähr die wenigen im späteren großen Werke fehlenden Blätter ausgesehen haben. Sie haben aber noch das weitere allgemeinere Interesse, daß sie uns beweisen, wie früh und wie lange Sandro sich mit dem Dante-Studium beschäftigte, wie gründlich er den Dichter kannte und wie sehr er von dessen mystischer, tiefreligiöser Anschauung durchdrungen war. Es ist schon daraus begreiflich, daß Savonarolas Bußpredigten und Lehren bei ihm volles Verständnis und Entgegenkommen fanden.

Die Zeichnungen sind nur zum Teil vollendet. Der Künstler hat sie zunächst mit einem Metallstift ganz flüchtig aufskizziert und später mit der Feder mehr oder weniger frei nachgezogen. Einige Blätter — im ganzen drei aus dem Inferno — sind sorgfältig wie Miniaturen mit Deckfarben ausgeführt. Es ist daher kaum zweifelhaft, daß der Auftraggeber sämtliche Blätter in dieser Weise in Deckfarben illuminiert haben wollte, um darin nach alter vornehmer Art eine miniierte Handschrift im größten Stil zu besitzen. Auch spricht schon die Art der reinen Konturzeichnung und das Fehlen fast jeder Modellierung dafür, daß sie noch durch Farben ausgemalt werden sollten. Die farbigen Blätter sind völlig plastisch und viel verständlicher, aber dennoch müssen wir dankbar dafür sein, daß es nicht zur Ausmalung kam, weil in diesen Farbentafeln durch die von einem Schüler ausgeführte Ausmalung die Feinheit der Zeichnung und des Ausdrucks wesentlich beeinträchtigt ist und die Blätter einen störend bunten Eindruck machen. Für den künstlerischen Eindruck wäre es sogar vielleicht am



günstigsten gewesen, wenn uns nur die ursprünglichen Entwürfe in Metallstift erhalten wären, wären sie nicht zu flüchtig und zu arg verwischt; denn auch die Nachzeichnungen mit der Feder zeigen oft nicht die gleiche Frische, wie sie (nach einzelnen Proben) die Metallstiftskizzen hatten, und sind gelegentlich flüchtig und nicht mit gleicher Liebe ausgeführt. Der unfertige Zustand vieler Zeichnungen läßt darauf schließen, daß der Künstler die große Arbeit sehr allmählich ausgeführt hat und daß er an die Durcharbeitung dieser oder jener Zeichnung nach seiner zufälligen Neigung gegangen ist, wenn diese auch im allgemeinen mit dem Inferno begonnen zu sein scheint und mit dem Paradiso abgeschlossen werden sollte. Darauf deutet schon der Umstand, daß die einzigen illuminierten Zeichnungen gerade solche zu frühen Gesängen des Inferno sind. Daß die Arbeit unvollendet blieb, könnte im Tode des Bestellers begründet sein, der im Jahre 1503 starb; mehr hat jedoch die Annahme Hornes für sich, daß Sandro infolge der entschiedenen Parteinahme seines Gönners und dessen Bruders Giovanni gegen Savonarola seit 1497 sich von ihm abgewandt und die Arbeit damals unvollendet liegengelassen habe.

Die Zeichnungen zur »Göttlichen Komödie« zeigen die Vorzüge wie die Schwächen von Botticellis Kunst, wie wir sie bisher kennenlernten, aber sie lehren ihn zugleich von einer neuen Seite kennen, und zwar in besonders vorteilhafter Weise. Wie in den Sixtina-Fresken und in den Möbelbildern häuft der Künstler auch hier verschiedene Darstellungen auf einer Zeichnung; er folgt dem Dichter in seiner Erzählung, statt aus dieser einzelne geschlossene Kompositionen malerisch zu gestalten. Auch dadurch, daß er ihn möglichst buchstäblich zu verdeutlichen sucht, kommt er zu manchen künstlerisch unbefriedigenden Lösungen. Dies ist besonders der Fall in den Darstellungen der Hölle, zum Teil auch des Fegefeuers. Auch hier zeigt Sandro zwar regelmäßig seine reiche Phantasie und tiefe Empfindung und verstößt fast nie gegen das Schönheitsgefühl, aber er ermüdet durch die stete Wiederholung der zahlreichen Unglücklichen, die bald ohne Kopf oder mit rückwärts gewandtem Gesicht umherirren, die in Felslöchern (mit nach oben gerichteten Füßen) stecken, die von Flammen angefressen werden, im Feuermeer waten oder von phantastischen Teufeln gepeinigt werden. Alle diese Quälereien und Teufeleien sind nicht ohne Phantasie dargestellt, aber es fehlt der Humor, der sie bei einem Hieronymus Bosch nicht nur erträglich, sondern höchst amüsant erscheinen läßt. Störend ist auch, daß die zahllosen nackten Gestalten aus dem Kopf flüchtig

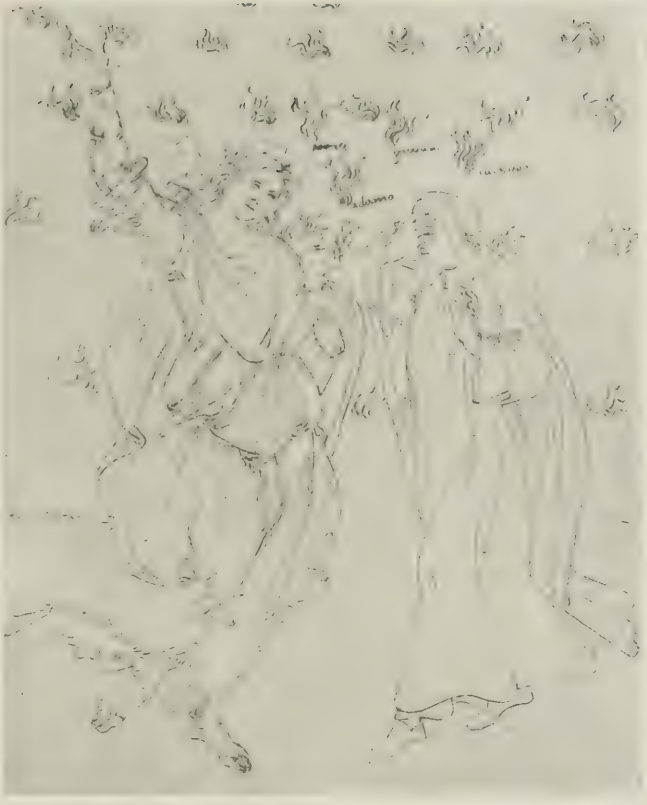
hingeschrieben, ohne naturalistische Durchbildung und Individualität sind und daher einförmig wirken. Man empfindet, daß den Künstler selbst manche dieser Darstellungen gleichgültig ließen oder ihm gar unsympathisch waren, wie aus der lieblosen Art, mit der manche Zeichnungen namentlich im Purgatorio ausgeführt sind, deutlich ersichtlich ist. Charakteristisch ist, daß der Künstler unter allen nackten Gestalten kaum eine einzige weibliche auch nur andeutet.

Daß Sandro aber auch in diesen späteren Jahren, in welche die Entstehung der Zeichnungen fällt, noch durchaus naturalistisch sehen und wiedergeben konnte, zeigen einige Blätter, die gerade als naturwahre Darstellungen und zugleich als großartige Kompositionen zum Besten gehören, was der Meister geschaffen hat, ja was wir überhaupt aus dem Quattrocento besitzen. In Wucht der Gestalten und geschlossener Komposition hat selbst Antonio Pollajuolo nichts Ähnliches geschaffen wie das Blatt mit den Riesen im 30. Gesang des Purgatorio. Köstlich bewegt und reich differenziert sind die tanzenden Tugenden auf fast allen Blättern des Purgatorio, in denen sie vorkommen. Die Kardinaltugenden: Gerechtigkeit, Tapferkeit, Klugheit und Mäßigkeit, anmutige Jungfrauen in weiten flatternden Gewändern, umzingeln und umtanzen neckisch Dante, und die kirchlichen Tugenden: Glaube, Liebe, Hoffnung, drehen sich gar in fast bacchantischer Ausgelassenheit. Beide begleiten dann wieder in Reigentänzen den Wagen der Kirche mit der verschleierten Beatrice, über welche fröhlich erregte Engel, von den Tugenden kaum zu unterscheiden, eine Fülle von Blumen ausgießen, die vereinzelt auch die ganze Luft erfüllen.

Diese heiteren Tanzgeister zeugen von der außerordentlichen Erfindungsgabe des Meisters. In den Reigen des Purgatorio sind sie wesentlich verschieden von den schlanken, ernst-holden Knabenengeln, die im Anbetungsbild der National Gallery und in der »Krönung Mariä« sich im Reigen drehen; und von beiden ganz abweichend ist der Reigen der fast männlich-herben Grazien im »Frühling«. Ein anderes, wieder ganz eigenartiges Bild des Tanzes, ebenso trefflich in der Bewegung, erfindet der Künstler in seinem König David, der, gefolgt von einem Tamburinschläger und einem Tubabläser, vor der Bundeslade tanzt. In diesem Blatte, das den 10. Gesang des Purgatorio illustriert, stellt Sandro die Reliefs mit Betätigungen der Demut dar, welche die Felswand bedecken, an der die Dichter zum ersten Kreis des Fegefeuers vorüberschreiten. Das Bild der Bundeslade hat er unfertig gelassen, aber es

interessiert neben der Gruppe des tanzenden Königs durch die treffliche Beobachtung der kauernden Stiere vor der Bundeslade. Daß der Künstler aber auch diese aus dem Kopfe entwarf, zeigt die übertriebene Kürze und Schwäche ihrer Vorderbeine. Hinter dem Wagen ist der Palast des Königs nur mit dem Metallstift entworfen. Gerade diese unscheinbare Vorzeichnung ist aber besonders wertvoll, weil wir sehen, wie der Künstler auch hier die perspektivischen Linien sorgfältig einzeichnete, und weil der Aufriß der Fassade die strengen Formen der reichen, aber schmucklosen frühen Hochrenaissance zeigt, wie sie auch in den Bauten der verschiedenen Möbelbilder und der Darstellungen der Verkündigung vorkommt; neben dem Stil der Zeichnungen ein wichtiger Hinweis auf die Zeit ihrer Entstehung am Ende der achtziger oder am Anfang der neunziger Jahre.

Das gleiche Blatt enthält als drittes Bild der Marmorwand die Darstellung der »Gerechtigkeit Kaiser Trajans«. Es ist dies neben dem unfertigen Bilde der »Anbetung der Könige« die figurenreichste und gedrängteste Komposition Sandros, und doch ist sie so klar, von einer Kraft und Lebendigkeit der Darstellung, von einer Wahrheit und Mannigfaltigkeit in der Wiedergabe der Pferde wie der Lanzenreiter und ihrer Bewegungen, daß damals nur Leonardo Gleiches zu entwerfen imstande war. Das stürmische Gedränge des Reitertrupps, der aus dem Triumphbogen herausprengt, die Verzweiflung der Witwe, die sich vor



das Pferd des Kaisers wirft, um wegen der Tötung ihres einzigen Sohnes, dessen Leiche vor ihr liegt, laut Klage zu erheben, die bewegte Gruppe der Offiziere um den Kaiser, die aus dem Trupp herausgesprengt sind, die Fußsoldaten, die zur Seite neugierig zuschauen: alles das ist mit größter Lebendigkeit und Feinheit zur Darstellung gebracht. Die plastische Wirkung, die der Zeichnung fehlt, sollte erst durch die Illuminierung gegeben werden. Die ähnlichen Reliefs an Bauten in den für G. Vespucci gemalten Bildern sind als flüchtige, nur im Ton angedeutete Kompositionen mit diesem kleinen Meisterwerke, an dessen sorgfältiger und doch gar nicht ängstlicher Ausführung der Künstler ganz besondere Freude gehabt haben muß, nicht zu vergleichen. Hatte er beim Einzug König Karls VIII. in Florenz Ähnliches beobachtet, daß er diese Zeichnung frisch aus dem Gedächtnis niederschrieb?

Andere Blätter der vorausgehenden und folgenden Gesänge des Purgatorio sind von ähnlich feiner Beobachtung und Empfindung; so die verschiedenen Zeichnungen mit den Neidischen, die, mit Blindheit geschlagen, neben ihren Feinden hocken; so auch in der bloß skizzierten Zeichnung des 8. Gesanges der Sordello, eine herrliche apollinische Gestalt von ganz raphaelischer Freiheit. Sein Bestes hat aber Sandro in den dreißig Zeichnungen zu den Gesängen des Paradieses gegeben. Sie sind schon dadurch vor den meisten Zeichnungen der Hölle und des Fegefeuers ausgezeichnet, daß fast in allen nur ein Motiv wiedergegeben

ist, und daß dies regelmäßig Dante mit Beatrice darstellt, meist allein oder doch nur umgeben von kleinen Flämmchen, den Seelen der Seligen, oder inmitten singender Engel. Sie fallen auch dadurch aus der Menge der übrigen Zeichnungen heraus, daß hier die beiden Gestalten sehr viel größer als die Figuren in jenen wiedergegeben sind. Das erschwerte dem Künstler freilich seine Aufgabe, aber die Darstellungen waren so ganz seiner künstlerischen Empfindung entsprechend, daß er diese einfachen Kompositionen von je zwei in Haltung und Bewegung meist nicht einmal sehr verschiedenen Figuren zu einer Fülle von Bildern gestaltet hat, die an Zartheit und Mannigfaltigkeit der Empfindung, an Schönheit und Grazie der Gestalten, ihrer Bewegung und Gewandung in der Kunst der Renaissance kaum ihresgleichen haben. Sie übertreffen auch wesentlich die zahlreichen Gruppen des Dichterpaares, das in den beiden ersten Teilen der Göttlichen Komödie in jeder Zeichnung meist mehrmals auftritt und in denen der Ausdruck der Wißbegier, des Staunens, Schreckens, Entsetzens oder der Andacht des Dante und die belehrende, hilfreiche Art seines Führers Virgil in der mannigfachsten und vornehmsten Weise wiedergegeben sind. In den Blättern des Paradieses ist Beatrice, um Kopfeslänge den Dichter überragend, eine hehre, herrliche Gestalt, von edelster Bildung, ernst und gelegentlich fast streng im Ausdruck, aber mit einem Zug von Güte und ohne jenen Anflug von Schwermut, der sonst auf den meisten seiner weiblichen Gestalten, namentlich seinen Madonnen, liegt. Wie sie Dante bald belehrt, bald verweist, wie sie ihn ermutigt und stützt, ihn in die Geheimnisse und Herrlichkeiten der himmlischen Regionen und ihrer Heerscharen einweiht, ist ebenso fein und reich differenziert wiedergegeben, wie im Dante, einer der Beatrice in Adel der Erscheinung und Empfindung nahekommenden Gestalt, bald heilige Scheu, bald Andacht oder Schrecken, Zweifel, Sehnsucht, Liebe, Erstaunen und alle verwandten Äußerungen einer in reuiger Erkenntnis eigener Sündhaftigkeit, aber in beseligter Zuversicht auf die göttliche Gnade starken Seele in den mannigfachsten Abstufungen geschildert sind.

IX.

BOTTICELLI, DER MENSCH UND DER KÜNSTLER

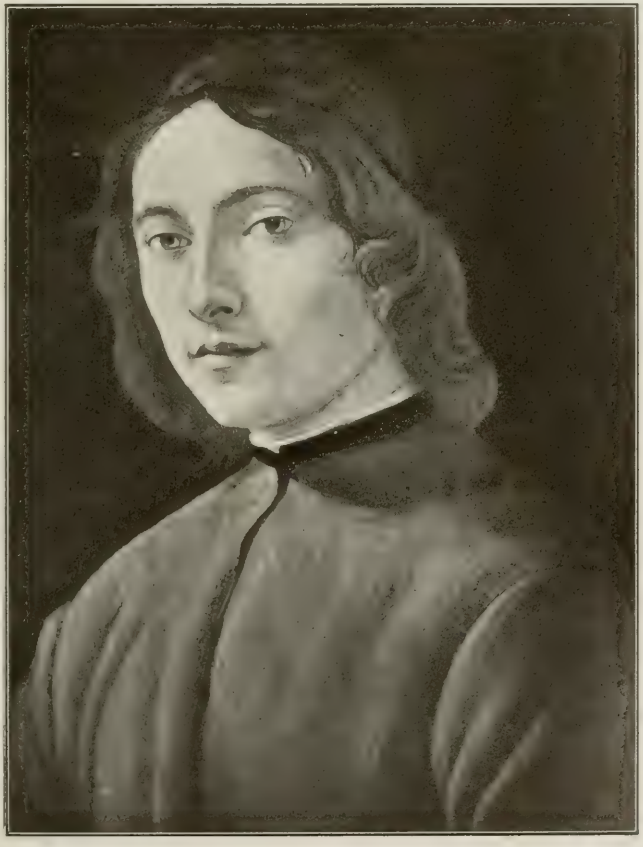
DIE Zeichnungen zu Dantes »Göttlicher Komödie« bilden in der späten Zeit Botticellis, ja in seiner schöpferischen Tätigkeit überhaupt, einen Höhenpunkt. Die Frische und Naivität der Erfindung lassen nicht daran zweifeln, daß mindestens die Entwürfe zu den meisten Blättern bereits vor dem Tode Lorenzo il Magnificos, wahrscheinlich schon bald nach Sandros Rückkehr aus Rom begonnen sind; hatte er doch schon vor dem Jahre 1480 — wie die Stiche zu Landinos Kommentar beweisen — sich mit ähnlichen Zeichnungen zum Dante beschäftigt. Jedenfalls sind die Entwürfe entstanden, ehe Savonarolas Lehre auf den Künstler ihren entscheidenden Einfluß, wie ihn die späteren Gemälde meist zeigen, ausübte. Die Reformation, die der Mönch von San Marco beabsichtigte, war mißlungen; sie mußte mißlingen, weil er seine berechtigten kirchlichen Reformpläne mit sozialistisch-politischen Mitteln zur Ausführung zu bringen, weil er einen theokratischen Staat von halb mittelalterlichem, halb abenteuerlichem Charakter aufzurichten suchte, der sich mit der fortgeschrittenen Kultur Italiens nicht vertrug, der Florenz von der übrigen Welt abtrennte und seinem Ruin entgegentrieb. Hatte er auch durch die Reinheit seiner Absichten und seinen Feuereifer eine Reihe der besten und gebildetsten Männer in Florenz zu fesseln verstanden, hatte er mehrere Jahre lang selbst die Masse auf seine Seite gebracht, den Zusammenbruch seines »Reiches Christi auf Erden« konnte er nicht abwenden und büßte ihn durch den Flammentod. Für Florenz war sein Interregnum verhängnisvoll; erst nach fast einem halben Jahrhundert, nach der Ermordung des Herzogs Alessandro, kehrten allmählich ruhigere Zustände zurück. Aber diese Ruhe war eine traurige; eine dumpfe Stimmung lag fortan über Florenz, ein höfisch-bureaukratisches Regiment brachte nur eine schwache Nachblüte: von der schöpferischen Mitarbeit an der Kultur der Zeit, und selbst nur Italiens, war Florenz hinfort so gut wie ausgeschaltet.

Auch Botticelli war durch Savonarolas Lehre tief ergriffen; die Wirren seines Regiments und sein Tod hatten sein Gemüt, hatten seine künstlerische Tätigkeit

aus dem Gleichgewicht gebracht. Um Ruhe in seinem Gemüt zu finden, hatte er auch seine künstlerische Auffassung nach den Anforderungen des Predigermönchs an die Kunst umzustellen gesucht. Das führte zu einer inneren Zerrüttung, die seine Schaffenskraft und selbst seine schöpferische Phantasie lähmte und schließlich fast ertötete. Wie sein Bruder Simone, mit dem er zusammenlebte, sein Leben damit beschließt, daß er seine Erinnerungen an die Zeit von Savonarolas Regiment und Tod niederschreibt, so lebt auch in Sandro die Erinnerung an den Mönch und seine Lehre in seinen spätesten Werken nach und bewirkt ein allmähliches Absterben seiner echten, schönen Kunst. Seit dem Märtyrertode Savonarolas hören wir kaum noch von ihm; vom Jahre 1505 an schweigen alle Nachrichten, bis uns eine Urkunde von wenigen Worten meldet, daß am 17. Mai 1510 das Familiengrab der Filipepi auf dem kleinen Kirchhof von Ognissanti seine sterblichen Reste aufnahm. Still und bescheiden, wie er durchs Leben gegangen war, trat er aus dem Leben heraus; leidend, von der Welt vergessen, hatte er mit seinen Anverwandten im elterlichen Hause die letzten Jahre verlebt: aber die Tragik, die in diesen Abschluß seines Lebens wie im Verdörren seiner Schaffenskraft liegt, bringt den Menschen Sandro unserm Herzen womöglich noch näher, macht ihn uns doppelt lieb.

Wer sich in die Werke eines Künstlers vertieft, wird sich aus ihnen ein Bild auch von seiner Persönlichkeit zu gestalten suchen. Mag er diese auch in ihrem innersten Kern einigermaßen richtig erfassen, so wird doch ein

solches Bild der Wirklichkeit nie voll entsprechen, da jeder unwillkürlich vom eigenen Empfinden, von der Anschauung seiner Zeit den einen oder andern Zug hineinlegen wird. Sandro stellt sich uns aus seinen Gemälden als ein Romantiker dar, als ein Künstler von blühender Phantasie, von tiefer, mystischer Auffassung, großem Schönheitssinn und vielseitiger humanistischer Bildung, in Beziehung zu den Besten und Größten seiner Zeit, mit denen wir ihn uns in naher Freundschaft vereint denken. Unsre Phantasie malt uns seine Erscheinung als die eines schönen, stattlichen Mannes, gepflegt in seinem Äußern und in reicher künstlerischer Umgebung lebend. Dazu paßt ja die Erscheinung des vornehmen jungen Mannes mit den schönen großen Zügen und der reichen Tracht, der im Vordergrunde auf der »Anbetung« mit den Mediceerbildnissen zum Beschauer hinausschaut und den man deshalb als den Künstler zu bezeichnen pflegt, offenbar vorzüglich. Allein die Wirklichkeit entspricht diesem Bilde nur wenig. Schon die Nachrichten der alten Künstlerbiographen, vor allem Vasaris, so dürftig sie sind, enthalten wenig Züge, die jenem vornehmen Bildnis auf der »Anbetung« und jenem Bilde unsrer Phantasie entsprechen; zudem haben die Urkunden, die fleißiger Forschereifer in den letzten Jahrzehnten in den Archiven von Florenz allmählich über den Künstler zutage gefördert hat, auch jene Nachrichten zum Teil nicht unwesentlich berichtigt und lassen uns das Leben und die Erscheinung Botticellis



noch einfacher und vielfach prosaischer erscheinen. Sie sind wenig zahlreich, fast alle sehr knapp und nüchtern, aber es sind doch Blitzlichter, durch die das Leben und der Charakter Sandros während der verschiedenen Etappen seiner Laufbahn so weit aufgelichtet werden, daß wir imstande sind, uns danach ein annähernd wahrscheinliches Bild von seiner Persönlichkeit zu bilden.

Wie uns die Urkunden gezeigt haben, war Sandro der Sohn eines von Haus aus armen Lohgerbers, also aus kleinbürgerlicher Familie. Er verleugnet diese Herkunft, wenn er auch selbst wie seine ganze Familie allmählich in gute Verhältnisse kam, so wenig, daß er bis an sein Lebensende mit seinen zahlreichen Brüdern und Neffen zusammenblieb, mit seinem Vater das bescheidene Haus in der Via Porcellana teilte und dort auch nach dessen Ableben mit den Anverwandten bis zu seinem Tode wohnen blieb. Sein Leben verlief einfach und ohne einschneidende Ereignisse; die einmalige Berufung nach Rom zum Schmuck der Sixtinischen Kapelle ausgenommen, verbrachte er sein Leben, soviel wir erfahren, ausschließlich in Florenz, inmitten seiner Familie. Starker Familiensinn ist daher ein ebenso charakteristischer Zug des Künstlers wie sein bescheidener bürgerlicher Sinn. Daß in dem Komplex kleiner, alter, winkeliger (im 18. Jahrhundert niedergerissener) Häuser der dunkeln Seitengasse, in denen im Jahre 1481 allein 20 Angehörige der Familie Filipepi aufgezählt werden, Mitglieder der Familie Medici ein- und ausgegangen sein sollten, ist sehr unwahrscheinlich. Wurden die Künstler im Quattrocento doch überhaupt noch den Handwerkern zugerechnet und waren kaum höher geachtet als die Goldschmiede. Sandro hat freilich, wie alle hervorragenden Künstler seiner Zeit, mit den Mäzenen

der großen Familien, für die er so ausgiebig tätig war, in regem geschäftlichen Verkehr gestanden und wird über die Komposition mancher seiner von ihnen bestellten Werke, bei ihrem zuweilen recht komplizierten und selbst persönlich zugespitzten Inhalt, gelegentlich mit den Auftraggebern, namentlich auch mit Lorenzo, unmittelbar Rücksprache genommen haben; in der Regel haben aber wohl die Gelehrten aus Lorenzos Umgebung die Vermittlung übernommen, vor allem Angelo Poliziano, der als Prior von San Paolino Nachbar der Familie Filipepi war.

Sandro hatte keinesfalls die intimen Beziehungen zu Lorenzo, wie sie ausnahmsweise Bertoldo hatte, der Lorenzo in die Bäder begleitete, auf seiner Villa wohnte und von seinem Arzt behandelt wurde, weil er mit ihm seine künstlerischen Pläne zu besprechen liebte und ihn zum Leiter seiner Kunstschule im Kloster San Marco gemacht hatte. Ähnliche Beziehungen Sandros können wir weder zum Magnifico annehmen noch zu Lorenzos gleichnamigen Vetter in der Villa Castello, der den Künstler unter den Kunstmäzenen von Florenz am ausgiebigsten beschäftigt zu haben scheint. Aus den Lebenserinnerungen von Sandros Bruder Simone erfahren wir, daß der Künstler auch in der Zeit der Herrschaft Savonarolas von allen öffentlichen Betätigungen für den Mönch, trotz seiner Begeisterung für seine Lehre, sich fernhält. Auch das ist ein Beweis dafür, daß Sandro ein zurückhaltender Charakter war, der im engsten Kreise der Familie und Freunde nur seiner Kunst nachzuleben strebte. Doch war er keineswegs ein Stubenhocker oder ein Sonderling, da er große Liebe zur Natur hatte und sie mit offenen Augen betrachtete und studierte und da er als echter Florentiner den Sinn für Humor nicht verleugnete und in seiner Werkstatt, in der er sich

durchaus nicht abschloß, gern Freunde und Künstler um sich versammelte. Vasari erzählt verschiedene Schnurren von ihm, die sich als Ateliergeschwätz durch mehrere Generationen erhalten hatten, und durch den Bruder Simone erfahren wir, daß nach Savonarolas Tode Sandros Atelier ein beliebter Versammlungsort war, wo das tragische Ende des Märtyrers von Freund und Feind lebhaft erörtert wurde.

Für Sandros schüchternes Wesen und seine sinnierende, eigenbrötlerische Art ist es auch bezeichnend, daß er nicht verheiratet war. Als ihm gelegentlich Tommaso Soderini, wie Sandros ältester Biograph, der Anonimo, erzählt, geraten habe, er solle doch endlich heiraten, soll der Künstler geantwortet haben: kürzlich habe ihm geträumt, er sei verheiratet; da habe sich seiner eine solche Angst bemächtigt, daß er aufgewacht und bis zum Morgen verzweifelt in der Stadt herumgeirrt sei. Und doch hat dieser Feind des Heiratens die herrlichsten Frauengestalten, die reizvollsten jungen Mütter gemalt. Sollte die eigentümliche Erscheinung, daß die entzückendsten Madonnen durchweg von Künstlern gemalt und modelliert worden sind, die nicht verheiratet waren: wie von Sandro, so von Luca della Robbia und Donatello, von Leonardo und Raphael, etwa darauf zurückzuführen sein, daß die Sehnsucht nach dem Weibe die Erfindungsgabe und Ausdrucksfähigkeit der Künstler stärker anregt als der Besitz des Weibes?

Trotz aller Zurückgezogenheit und trotz seinem bescheidenen, freundlichen Wesen, das von allen Biographen besonders betont wird, konnte der Künstler, wenn er in seiner Arbeit, in seinem beschaulichen Innenleben ernstlich gestört wurde, recht unangenehm werden und selbst zu starken Repressalien greifen, wie wir aus dem Prozeß mit einem Nachbarn erfahren, der ein lärmendes Handwerk

neben Sandros Atelier betrieb. Wurde er aber nicht gewaltsam aus seiner Arbeit herausgerissen, so war er gütig und entgegenkommend und liebte besonders alle Kunstbeflissenen, »che cognobbe studiosi dell'arte«, wie Vasari sich ausdrückt.

Das Denkmal, welches Sandros Schüler Filippino seinem Lehrer durch die Wiedergabe seines Porträts in den Fresken der Cappella Brancacci errichtet hat, gibt uns das Bild des Mannes schlicht und lebendig in unverfälschter Treue wieder. Er war von kleiner, schwächlicher Statur, aber das scharfe Profil mit der kräftig gebogenen Nase zeigt ausdrucksvolle, sympathische Züge; das tiefliegende Auge verrät einen ernsten, sinnierenden Charakter, in dem kräftigen Mund glauben wir neben dem leidenden Zug auch den Florentiner Sinn für Humor zu entdecken. Nehmen wir die übrigen Nachrichten, die wir über Sandros Charakter besitzen, hinzu, so erscheint er uns als einfacher, häuslicher Mann, als anspruchslos, freundlich und wohlwollend, begeistert für seine Kunst, in der sein ganzes Streben aufging, in sich gekehrt, von tiefem sittlichen Ernst und überzeugter Glaubenstreue; ein echter Florentiner des Quattrocento mit allen liebenswürdigen Eigenschaften und hohen Gaben dieser Epoche, aber ohne den Makel, der manchem Großen der Zeit des Lorenzo il Magnifico anhaftete.

Die Ausstellung von Leonardos und Michelangelos Kartons mit der Darstellung der Schlachten von Anghiari und Cascina 1505 hatte den Sieg der neuen Kunst aller Welt verkündet. Neben dieser großzügigen Kunst des Cinquecento hatte Botticelli keinen Platz mehr; seine Kunst hatte bei seinen Nachfolgern nur noch einen gewissen Achtungserfolg als die glücklich überwundene Leistung eines braven Vor-

gängers. Heute, wo wir aus weiter Entfernung die Entwicklung der italienischen Kunst übersehen, wo die Kritik der letzten Jahrzehnte sein Werk — trotz allem, was ihr noch zu tun bleibt — im wesentlichen gesichtet und gesichert hat, wird es uns möglich, gerechter als bei seinem Tode über seine Kunst zu urteilen, ihm den Platz zu geben, der ihm in der Entwicklung der italienischen Kunst gebührt.

Botticelli wuchs in einer Zeit auf, in der in Florenz ein gesunder Naturalismus den Sieg errungen hatte; er wurde zum Künstler erzogen von Lehrern, die zu diesem Siege gerade am meisten beigetragen hatten. Der junge Maler machte sich ihre Errungenschaften zu eigen und folgte ihnen eine Zeitlang auf dem gleichen Wege, aber von vornherein schon mit selbständigen Zügen, aus denen sich allmählich eine starke, eigenartige Kunst entwickelte, die innerhalb Italiens nicht ihresgleichen hatte. Botticellis Kunst bildet einen Höhepunkt in der Florentiner Malerei des Quattrocento, sie bildet zugleich ihren Abschluß. Unter den führenden Meistern der jüngeren Generation ist er durch seine Phantasie und seinen Schönheitssinn der eigenartigste und bedeutendste. In der Erfindungskraft, in der phantasievollen Gestaltung der mannigfachsten, eigenartigsten Motive kommt ihm kein Künstler in Italien gleich. Mögen es religiöse oder mythologische, allegorische oder symbolische Motive sein: er faßt sie alle neu und persönlich auf und gestaltet sie zu echt künstlerischen Schöpfungen, auch wenn ihm das Thema genau vorgeschrieben oder treu der Antike entlehnt ist. Er liebt, seinen Darstellungen mancherlei Beziehungen, sei es zu ihren Bestellern, sei es zu persönlichen Erlebnissen unterzulegen, die uns aber im naiven Genuß dieser Kunstwerke nicht stören und, wenn wir auf sie aufmerksam werden, gerade durch die Rätsel, die sie uns aufgeben, ihren Reiz noch erhöhen. Es ist ein ganz eigener Zauber, der gerade dadurch Kompositionen wie dem »Frühling«, der »Geburt der Venus«, »Mars und Venus« innewohnt; vielleicht wird es nie gelingen, alle Absichten des Künstlers, alle Beziehungen zu erraten, aber gerade dadurch, daß sie den Beschauer reizen, diese Fragen zu lösen, lassen sie ihn zugleich in die mannigfachen künstlerischen Feinheiten der Bilder besser eindringen, ziehen sie ihn immer von neuem an und lassen ihn immer neue Schönheiten darin entdecken.

Die überquellende Phantasie des Künstlers wird gezügelt und aufs glücklichste in ihre Gestaltung geleitet durch ein ebenso starkes Schönheitsgefühl. Die Anmut in der Erscheinung seiner Gestalten, die Grazie in ihren Bewegungen, der Geschmack in der Erfindung und Anordnung der Gewandung

und ihrer Faltenbildung wirken zusammen, um die Meisterschaft des Aufbaues seiner Kompositionen in voller Vornehmheit und Schönheit, um den Inhalt der Darstellungen in ihrem ergreifenden Ernst, in ihrer Tiefe und Innigkeit der Empfindung voll zur Geltung zu bringen. Die Florentiner Kunst der Renaissance hat kein Gemälde von feierlicherem Aufbau, von stimmungsvollerer Wirkung aufzuweisen als die thronende Madonna mit Heiligen in der Galerie der Uffizien oder die Madonna mit den beiden Johannes unter den Lauben in der Berliner Galerie. Die »Anbetung der Könige« in der Galerie der Uffizien wetteifert in der Porträtdarstellung mit allen Gruppenbildern der holländischen Meister und läßt sie doch weit hinter sich durch die Freiheit und Phantasie in Erfindung und Anordnung und die vornehme Schönheit der Gestalten. Bewunderungswert ist ganz besonders in diesem Bilde, das ja gerade durch seine Bildnisse vor allem wirken sollte, wie der Künstler sie der historischen Darstellung unterordnet, ja geradezu dienstbar macht. Die Mitglieder der Familie Medici sind hier die Könige aus dem Morgenlande und ihr Gefolge, die

dem eben geborenen Heiland und seiner Mutter ihre Verehrung und Geschenke darbringen. Obgleich die Gestalten lauter Porträte sind, obgleich sie in die Florentiner Tracht des Quattrocento gekleidet sind, ist die Komposition in der Anordnung, sind die einzelnen Gestalten in ihrer Haltung und im Ausdruck voll auf die religiöse Handlung eingestellt und machen durchaus keinen profanen Eindruck. Auch wo sonst Porträte in Sandros Bildern und Fresken vorkommen, sind sie regelmäßig in die Darstellung mit eingeordnet, selbst wo sie in solcher Zahl wie in den Fresken der Sixtinischen Kapelle auftreten, während sie sich bei allen andern Meistern: bei einem Ghirlandajo, Perugino und selbst bei Sandros Schüler Filippino, mehr oder weniger störend vordrängen, weil sie nicht mit in die dramatische Darstellung einbezogen sind.

Die Formenschönheit der Gestalten Botticellis ist eine ganz eigene. Seine nackten Gestalten: die Venus, die Grazien, der Mars, der heilige Sebastian, können in der Richtigkeit und Schönheit der Zeichnung nicht mit den Gestalten eines Raphael, im Verständnis der Formen nicht mit denen eines Leonardo wetteifern; der Akademiker wird manche Mängel an ihnen entdecken, aber ihre Erscheinung ist dabei von einer seltsam fesselnden dekorativen und zugleich zurückhaltenden, keuschen Schönheit, die den Meistern der Vollendung nicht mehr im gleichen Maße eigen ist.

Der Künstler war unter dem ersten starken Einfluß seiner Lehrer auf kräftige plastische Wirkung, auf naturalistische Durchbildung ausgegangen, hatte die Perspektive besonders betont und in seinen frühen Bildern — wie in der Madonna-Gardner und selbst noch in der Petersburger »Anbetung« — auch der Landschaft einen gewissen Platz im Hintergrunde seiner Bilder eingeräumt. Fast schien es, als ob er den Weg, den ihm namentlich Verrocchio gewiesen hatte, weiter beschreiten würde; und wahrlich, es sind keineswegs die geringsten Werke, die er noch unter diesem Einfluß geschaffen hat, wie es die »Fortitudo« und die »Anbetung« der Uffizien bezeugen. Aber seine eigenste Empfindung, sein starker Mystizismus, der sich schon in seinen Jugendbildern verrät, kommt allmählich zu vollem Durchbruch, setzt ihn zum Teil in Gegensatz gegen seine Lehrer und Mitstrebenden und läßt ihn einen Stil finden, der fast ebensoviel vom Mittelalter hat wie von der neuen Zeit. Florenz war in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts durch seine großen bahnbrechenden Künstler so sehr zum Mittelpunkt der Kunstentwicklung von ganz Italien geworden, daß die übrigen Provinzen willig auch ihr Neues nach Florenz brachten und sich

dort unter Florentiner Einflüssen weiterbildeten: der Venezianer Domenico brachte die farbige Lichtmalerei, die Umbrer durch Piero della Francesca die Vervollkommnung der Perspektive bis zur Luftperspektive und durch Perugino den gesteigerten Gefühlsausdruck, der zugleich Raphaels klassischen Aufbau durch seine geschlossene architektonische Einrahmung vorbereitete. Doch die junge Generation der Florentiner lernte wohl von diesen fremden Mitschülern, aber sie folgte ihnen nicht; auch Botticelli nicht. Freilich studierte er die Perspektive eifrig und zeichnete den Aufbau seiner Bilder nach den neuen Lehren so gut vor, daß Luca Paccioli ihn unter den tüchtigsten Kennern der Perspektive aufführt. Aber er verwendet die Perspektive wesentlich nur, um seine Figuren geschmackvoll einzurahmen und abzuschließen oder eine perspektivische Wirkung vorzutäuschen. Daher kümmert es ihn wenig, daß die Figuren in dieser Architektur gar keinen Platz haben, wie in den beiden Augustinusbildern, in den Verkündigungen u. a. m. Da er seine Innenräume nicht durch Licht und Luft vertieft, scheinen seine Darstellungen und selbst gelegentlich seine Porträte nicht in der Architektur, sondern vor derselben zu stehen. Erst in seinen späten Bildern erhält die Architektur größere Bedeutung, ja wird selbst zur Hauptsache, und die kleinen Figuren werden hier zur Staffage; dies aber nur in Gemälden, die als Täfelungen angebracht werden sollten und in denen sich der Künstler, wie wir sahen, die Intarsiatäfelungen mit ihren Architekturprospekten zum Vorbild nahm.

In ähnlicher Weise ordnet Sandro die Landschaft völlig unter, einige wenige frühen Bilder ausgenommen, in denen aber die Landschaft gleichfalls nur dekorativ behandelt ist; hielt er doch selbst — wie uns Leonardo erzählt — nichts von der Landschaftsmalerei. Er behandelt die Landschaft, wo er sie überhaupt einführt, nur als neutrale, fast farblose und nur leicht und flüchtig behandelte Kulisse, um die Figuren plastisch und in ihrer Farbigkeit voller abzuheben. Zu gleichem Zweck benutzt er die blaue Luft, namentlich als Hintergrund von Porträten, selbst das grüne Meer, wie in der »Verleumdung des Apelles«, als tonigen Hintergrund, um durch den Gegensatz noch stärkere Farbenwirkung zu erzielen. Dagegen weiß er in manchen seiner Bilder den Figuren durch einen dichten Waldgrund, durch kunstreich geschnittene Lauben von immergrünen Sträuchern oder einen völligen Blumenpark einen prächtigen Abschluß zu geben und sie auf eine farbige Rasenmatte zu stellen, die freilich gleichfalls dekorativ behandelt sind, aber doch naturtreu wirken. Hier zeigt sich der Künstler als echter Naturfreund, als Liebhaber der grünen Auen und

ihres bunten Blumenflors, wie sie Lorenzo de' Medici in seinen Bukoliken so reizvoll besingt. Solche Hintergründe, aus denen sich die Figuren farbenkräftig herausheben, nähern diese Bilder in ihrer Wirkung den frühen niederländisch-französischen Bildteppichen, den »verdures« in denen gleichfalls die Figuren in einen grünen Wiesen- oder Waldgrund, in Lauben und vor Hecken wie hineingebettet sind.

Wie in dieser Hintansetzung des dreidimensionalen Stils, der in seinen späteren Werken immer deutlicher wird, so zeigt sich das Zurückgehen des Künstlers auf mittelalterliche Auffassung, zu der ihn auch seine Vertiefung in Dantes »Göttliche Komödie« bei ihrer Illustrierung hinführte, noch in verschiedenster Weise. Da er die Gruppierung in die Tiefe möglichst vermeidet und seine Figuren tunlichst in einer Fläche gibt, so sucht er sie in reicheren Kompositionen mehr über- als hintereinander aufzubauen. Die »Anbetung« von 1500 in der National Gallery, in der die Figuren im Vordergrund nicht größer sind als im Hintergrund, ist das schlagendste Beispiel dafür; aber auch die »Krönung Mariä« in der Galerie der Uffizien und selbst die »Madonna auf dem Thron« ebenda, die Rundbilder mit den gedrängt um die Madonna gruppierten Engeln, die beiden späten Grablegungen u. a. zeigen das gleiche Bestreben in ähnlichem Maße. Die bald scharf gebrochenen, bald bauschig flatternden Falten seiner Gewänder und die Art, wie sie auf den Boden aufstoßen, die überreiche Vergoldung der Gewänder und die gotisierenden Muster dieser zierlichen Goldornamente, die Auflichtung der blonden Haare mit Gold sind andere Zeichen seines Anschlusses an Vorbilder des Mittelalters. Noch stärker zeigt sich dies in der Empfindung, im Ausdruck seiner Gestalten wie in seiner ganzen Weltauffassung.

Den passiven, halb leidenden, halb sehnsüchtigen Ausdruck, der, wie wir sahen, bis auf einige frühe Werke charakteristisch für die meisten seiner Gestalten ist, finden wir bei keinem seiner Zeitgenossen, während er für die spätgotische Kunst durchaus bezeichnend ist. Dem entspricht der stark weibliche Zug in seiner Kunst: Seine Frauengestalten und seine halbweiblichen Engel sind die anmutigsten Geschöpfe der Florentiner Kunst dieser Zeit, während seine männlichen Idealfiguren nicht selten schwächlich oder theatralisch erscheinen. Sein heiliger Michael in der großen Madonna mit Heiligen der Uffizien, obgleich der prächtigen Gestalt in Verrocchios Tobias mit den drei Erzengeln fast entlehnt, ist ebenso unmännlich wie der verhungerte junge Täufer neben ihm, während die drei alten Heiligen in derselben Altartafel der Uffizien mit ihren riesigen Vollbärten fast den Eindruck von Bühnenheiligen machen. Das gleiche gilt auch für

die Papstporträte in der Sixtina und selbst für den mit Unrecht so sehr herausgestrichenen Moses im Fresko der Bestrafung der Rotte Korah. Stärker noch fällt diese Schwäche auf in so späten Bildern wie in den beiden Beweinungen Christi und in der Ausgießung des heiligen Geistes, sowie in manchen Zeichnungen zum Dante. Nur die früheren Werke zeigen, auch abgesehen von den ausgezeichneten Porträtgestalten, meist erfreuliche Ausnahmen davon, wie den großartigen heiligen Augustinus in Ognissanti und die trefflichen Männertypen in der Anbetung der Könige der Eremitage zu Petersburg. Je mehr Sandro auf die Durchmodellierung der Körper verzichtet, um so stärker wird bei ihm die Bedeutung des Konturs; auch darin tritt die Verwandtschaft mit den großen Meistern des Trecento hervor. In dem Verständnis, mit dem er den Körper im Kontur umreißt und darin zugleich die Bewegung und selbst die Modellierung andeutet, hat ihn kaum ein anderer Künstler erreicht. Die keusche Wirkung und grazile Erscheinung auch seiner nackten Gestalten beruht nicht am wenigsten auf der delikaten Zeichnung ihrer Konturen.

Der starke Mystizismus, die Freude an allegorischen und symbolischen Beziehungen, die gleichfalls der Ausfluß von Sandros kirchlich-mittelalterlichem Idealismus sind, kommt gegenüber dem gesunden Realismus seiner früheren Zeit mehr und mehr zum Durchbruch und schließlich zum vollen Siege. Aber die Kunst Botticellis nimmt in diesem Kampfe schweren Schaden; der Künstler hatte den Naturalismus nicht voll genug in sich aufgenommen, um den neuen Stil auf Verallgemeinerung und innere Vertiefung, der sich vorbereitete und

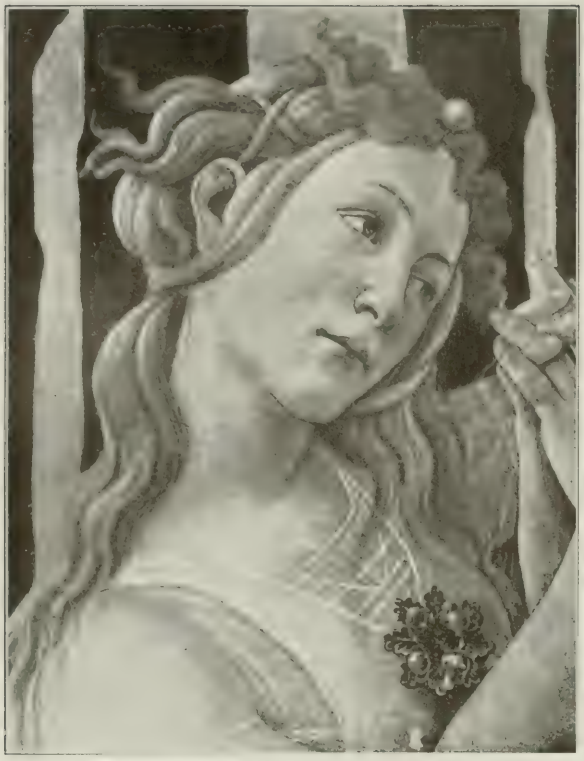
den Savonarola durch seine Lehren, freilich aus ganz anderen als künstlerischen Rücksichten, wesentlich förderte, richtig zu erfassen und selbständig in sich zu verarbeiten, wie es die jüngere Künstlergeneration um den Frate, ein Bartolommeo della Porta und vor allem Michelangelo taten. Der Künstler Botticelli wurde durch Savonarola versklavt, während jene in den neuen Bahnen, die sie selbständig beschritten hatten, durch ihn noch gefestigt wurden.

In Sandros Kunst liegt fast von Anfang an ein Sehnen und Streben nach den Zielen, die in der Kunst des Cinquecento durch einen Leonardo und Michelangelo erreicht wurden; darin, daß er sie nicht deutlich erkannte, daß er nicht das Können hatte, ihnen voll nachzuleben, liegt die Tragik im künstlerischen Streben des Meisters; es liegt darin aber auch der besondere Reiz seiner Kunst. Jene eigentümliche, unendlich anziehende Schwermut seiner Gestalten ist der Ausdruck dieses inneren Kampfes, der Sehnsucht, die ihn erfüllte, mit dem Unvermögen, das ihn an der vollen Befriedigung hinderte. In Botticellis Kunst gipfelt die letzte Richtung der Florentiner Frührenaissance, in ihr vollendet sie sich und überlebt sie sich zugleich. Daher ein Anflug von Dekadenz, der seiner Kunst namentlich in ihren späteren Schöpfungen innewohnt, von jener vornehmen Dekadenz, die in Florenz, nachdem die schwersten Schäden der Revolution überwunden waren, in der eigenartig reizvollen Kunst der edlen Porträtmaler um Andrea del Sarto: den Franciabigio, Bugiardini, Pontormo und Bronzino, erneut zum Ausdruck kam. Auch der Weltschmerz in Michelangelos Gestalten floß schließlich aus derselben Quelle. War es nur die gemeinsame Verehrung des Fra Girolamo, die Michelangelo dem Sandro nahebrachte, oder war es nicht vielmehr, trotz der außerordentlichen Verschiedenheit ihrer Kunst, auch die Übereinstimmung in dem Streben nach den höchsten Zielen und in dem Schmerz darüber, daß sie dieselben nicht so voll erreichen oder erfüllen konnten, wie sie wünschten? Aus der Dissonanz zwischen dem Wollen und dem Vollenden, aus dem Gegensatz der eigenen hohen Bestrebungen mit der moralischen Verkommenheit, zu der die Überkultur der Renaissance geführt hatte, entstand der »Weltschmerz« bei Michelangelo wie die »Schwermut« bei Botticelli; bei jenem entspringen aus dieser Quelle immer neue, immer kolossalere Pläne, die unvollendet bleiben mußten und seine Kunst schließlich trotz aller Größe in einer gewissen Leere und Kälte erstarren ließen, bei diesem führt sie gerade durch überschwellendes Gefühl zur Unnatur und Erstarrung der schöpferischen Tätigkeit. Der Mangel an Befriedigung ihres seelischen

Strebens, die ihnen die gescheiterte Reformation Savonarolas nicht brachte, führte den einen wie den andern zurück zu strenger kirchlicher Gläubigkeit, die aber ihre schöpferische Tätigkeit lähmte und ihre Kunst mehr und mehr beeinträchtigte. Das schwere innere Ringen ist bei beiden der edle Kern ihrer Kunst; die göttliche Begeisterung, aber auch die menschliche Unbefriedigung sprechen daraus, sie führen zum Triumph ihrer Kunst und schließlich doch zum Ausleben und Scheitern derselben. Es ist das Schicksal der Großen jeder Zeit, in denen das Göttliche lebendig wird, daß die volle Entfaltung ihres Genies zugleich den Keim des Absterbens in sich trägt; aber es liegt zugleich der Trost darin, daß gerade dadurch auch das Neue sich vorbereitet. Das profanum vulgus, der Sumpf, in dem die großen Ideen ihre Beschränkung und ihr Ende finden, gibt doch zugleich den Nährboden zu ihrer Erneuerung.

Wir wissen durch einen uns zufällig erhaltenen Brief von der nahen Beziehung, in der Botticelli zu Michelangelo stand. Durch eine beiläufige (obgleich halb ablehnende) Notiz Leonardos in seinem »Malerbuch« erfahren wir, daß er auch zu diesem anderen Großen der neuen Kunst Italiens Beziehung hatte. In seiner eigenen Kunst stand er ihm freilich noch ferner fast als dem Michelangelo; aber wie er trotzdem mit diesem gerade in seiner tiefen Empfindung, in dem hohen, halb unbefriedigten Streben nach dem Großen verwandt war, so hat er nach einer entgegengesetzten Richtung: in der Lust an möglichster Durchbildung, in der Freude am Detail und an der Kleinmalerei Verwandtschaft mit dem nicht wesentlich jüngeren Leonardo. Mit ihm teilt er auch die Freude an Pflanzen und Blumen und ihrer sorgfältigen Durchführung; mit ihm hat er die Erfindung phantasievoller Ornamente und von Schmuck aller Art gemein; beiden ist die eigentümliche Vorliebe für reichste, phantastische Anordnung des Frauenhaars, der »acconciatura«, gemeinsam, die sie bei mythologischen Frauengestalten und Phantasieporträten anbringen. Aber Leonardo sucht dabei zugleich den Gesetzen im Bau der Pflanzen, in der welligen Bildung und Flechtung des Haares, in der Erfindung des Ornaments nachzugehen und betont daher solche Einzelheiten in seinen Bildern leicht zu stark, läßt sie zu sehr hervortreten; Botticelli benutzt sie dagegen gerade zur stärkeren Wirkung seiner Bilder und behandelt sie daher mehr dekorativ.

Die Freude am Detail bekundet sich bei ihm auch in der Wiedergabe und reizvollen Erfindung von verschiedenartigstem Hausrat, Möbeln, Stoffen, Schmuck usf., so daß seine Gemälde für die Kenntnis des Kunstgewerbes in Florenz in



den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts eine besonders reiche und zuverlässige Quelle bilden. Seine alten Biographen, einige Urkunden und selbst einige erhaltene Stücke beweisen aber auch, daß der Künstler dabei keineswegs nur fremde Arbeiten wiedergab, sondern als Erfinder dem Handwerk nach ganz verschiedenen Richtungen wesentliche Dienste leistete. Das Museo Poldi in Mailand besitzt noch eine Stickerei in Gold und Seide für das Kopfstück eines Kirchengewandes, dessen köstliche Krönung Mariä aus den achtziger Jahren nach einer Zeichnung Sandros ausgeführt ist. Dasselbe gilt für den Bildteppich mit einer Athene im französischen Privatbesitz und wird auch für mehrere Arazzi der großen Teppichsammlung in Florenz angenommen. Von einem reichgestickten Baldachin für Orsanmichele erfahren wir durch eine Urkunde. Seine Möbelbilder beweisen, daß er auch für den Hausrat der vornehmen Florentiner tätig war. Daß er auch Vorlagen für Intarsien machte, ist sehr wahrscheinlich. Die Betpulte, Lesepulte, Leuchter, die Majoliken, Schachteln, astronomischen Instrumente, die Anhänger und Ketten, die Vasen und Schalen in Kupferemail und Kristall und andere Schmuck- und Einrichtungsgegenstände in seinen Bildern haben den gleichen feinen Stil, die gleiche vornehme Einfachheit, so daß wir ihre Erfindung auf Botticelli selbst zurückführen müssen und annehmen dürfen, daß er den Handwerkern durch Entwürfe auch dafür weitgehend behilflich war. Zweifellos war dies auch der Fall für die Rahmen seiner Bilder, von denen, wie wir sahen, verschiedene noch erhalten sind, die in ihrer Zeichnung und Bemalung so bezeichnend sind für Botticelli, so genau dem Charakter der

Bilder und ihrer Färbung angepaßt sind, daß wir den Entwurf dafür und die Bemalung dem Meister selbst zuschreiben müssen.

Ebenso anregend wie für das Handwerk war Sandro auch für die reproduzierenden Künste in Florenz. Wir wissen, daß die Stiche zu Landinos Kommentar des Dante von 1481 auf seine Entwürfe zurückgehen. Für den etwa gleichzeitigen großen »Bacchuszug« und für die später gleichfalls auf zwei großen Platten gestochene »Himmelfahrt Mariä«, die beide von sehr viel besseren Stechern ausgeführt wurden als die Stiche zu Landinos Kommentar, müssen genaue Vorlagen von Sandro geliefert sein. Ähnliches nimmt Paul Kristeller für zwei andere große Florentiner Stiche der gleichen Zeit an, für die »Bekehrung des Paulus« und den »Christus vor Pilatus«. Besonders stark hat Sandros Kunst auch auf die Belebung der Florentiner Holzschnittillustrationen eingewirkt, die im letzten Jahrzehnt des Quattrocento in so reicher und künstlerischer, so stilvoller Weise ausgeführt worden sind, wie nur noch einmal ein Menschenalter später durch Hans Holbein. Wir gehen gewiß nicht fehl, wenn wir an diesem großen Aufschwung der reproduzierenden Künste Botticelli den wesentlichsten Anteil zuschreiben, auch wenn wir nicht annehmen wollen, daß er diese Künste selbst ausgeübt hat.

Sandro ist kein eigentlicher Kolorist, sowenig wie irgendeiner der Florentiner Maler des 15. Jahrhunderts. In seiner Färbung ist er abhängig von Fra Filippo, aber er stimmt die helle Farbenfreudigkeit seines Lehrers zu einer mehr tonigen Wirkung. Er erzielt dies nicht wie die Pollajuoli und wie teilweise auch Verrocchio durch den braunen Gesamtton der harzigen Sanderakfarben, deren

Mischung ihre Erfindung war, sondern durch reiche Goldornamente, die er über die Stoffe ausstreut oder sie damit einfaßt, und durch milchfarbene durchsichtige Schleier, mit denen er Körper und Stoffe vielfach halb verhüllt. Beide Arten der Abtönung und Auflichtung sind ebenso charakteristisch für Sandro wie die außerordentlich kunstvolle Zeichnung und Ausführung dieser Goldornamente und golddurchwirkten Stoffe und die geschickte Anbringung und Fältelung der Schleierstoffe; sie sind für Sandro so eigentümlich, daß sich seine eigenhändigen Bilder auch dadurch von den Arbeiten seiner Schüler unterscheiden lassen. Die »Madonna Raczynski« und der »Frühling« sind besonders ausgezeichnete Meisterwerke auch nach dieser Richtung. Eine Prüfung der Farbenwerte und ihrer Zusammenstellung, durch die der Künstler die Harmonie in der Farbenwirkung seiner Gemälde erzielt, wie er seine Eigenart nach dieser Richtung ausbildet und weiterentwickelt und wie er sich darin zu seinen Lehrern und zu seinen Zeitgenossen verhält, wäre ein lohnendes Studium, zumal für einen musikalisch begabten Fachgenossen, lohnender als die jetzt vorwiegend üblichen einseitigen und eintönigen Untersuchungen, die sich ausschließlich mit der plastischen und räumlichen Wirkung der Bilder oder gar mit den persönlichen Eigenarten und Unarten der Künstler in der Zeichnung und Modellierung abgeben. Denn in der farbigen Erscheinung der Bilder beruht ihre größte Wirkung, beruht ihr künstlerischer Wert mindestens ebensosehr wie auf Komposition, Zeichnung und Ausdruck. Die musikalische Wirkung der Bilder, ihre Stimmung, ist gerade für die richtige Würdigung Botticellis ein sehr wesentlicher Faktor.

Wenn ich hier Botticelli mit Künstlern wie Michelangelo und Leonardo verglichen habe, so geschah dies nicht, weil ich ihn diesen größten unter den zahlreichen trefflichen Meistern der italienischen Renaissance habe gleichstellen wollen: ich habe dabei nur gewisse Seiten in der Kunst des Meisters herauszuheben gesucht, in denen er jenen Größeren verwandt erscheint, und die Beziehungen auch zu jenen Bahnbrechern der neuen Kunst klarlegen wollen. Im übrigen ist Sandro ein echter Sohn des Quattrocento und hat gerade als solcher seine besondere Bedeutung, seinen eigensten Reiz; die Florentiner Kunst der letzten Phase des 15. Jahrhunderts erreicht in ihm ihre letzte und höchste Vollendung. Mit der Freude an der vollen Wiedergabe des Lebens und der Persönlichkeit, worin er in seinen Jugendwerken mit den Größten seiner Zeitgenossen wetteifert, verbindet er eine in Italien nicht wieder erreichte Ver-

tiefung in das seelische Leben, weiß er die zartesten Empfindungen seines Volkes und seiner Zeit zum Ausdruck zu bringen. Der Ernst und die Innigkeit, womit er diese Aufgabe erfaßt, der Reichtum seiner Phantasie, womit er sie stets wieder neu zu lösen weiß, sichern ihm seine einzigartige Stellung, seine Bedeutung vor der Nachwelt, aber nicht minder vor den Besten seiner Zeitgenossen.

LITERATURVERZEICHNIS

Vasari, Giorgio, Le vite de piu excellenti architetti, pittori e scultori italiani. Florenz, 1550. T. II, S. 490—496.

—, Le vite etc. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. 5 Bde. Florenz, 1878—1880. Bd. III, S. 300—331.

—, Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer, Baumeister etc. Aus dem Italienischen von L. Schorn. 3 Bde. Stuttgart und Tübingen, 1832—1839. Bd. III, S. 235—250*).

—, Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance. Her. von Ernst Jaffé. Berlin, 1911. S. 209—218. (Übersetzung nach Schorn und Förster.)

Albertini, Francesco, Memorie di molte statue e picture che sono nella inclyta cipta di Florentia. 1510.

Anonimo Gaddiano, Codice dell'... Ed. C. de Fabriczy = Arch. stor. Ital. Ser. V. Tom. XII. 1893. S. 70.

Antonio Billi, Libri di.... Ed. C. de Fabriczy = ebda. Tom. VII. 1891. S. 299.

Horne, Herbert P., Alessandro Filipepi called Sandro Botticelli, Painter of Florence. London, 1906.

Ulmann, Hermann, Sandro Botticelli. München, 1893.

Supino, J. B., Sandro Botticelli. Florenz, 1900.

Plunkett, C. N. Count, Sandro Botticelli. London, 1900.

Streeter, A., Botticelli. London, 1903.

Jahn-Rusconi, Artur, Sandro Botticelli = Monografie illustrate Nr. 3. Bergamo, 1907.

Steinmann, E., Botticelli = Künstlermonographien Nr. 24. Bielefeld und Leipzig, 1913.

Waagen, G. F., Treasures of art in Great-Britain. London, 1854.

Pater, W. H., Studies on the History of the Renaissance. London, 1873. S. 39.

Müntz, E., Les précurseurs de la Renaissance. Paris und London, 1883. S. 139.

Morelli, G. (Lermolieff), Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom. Leipzig, 1890. S. 105.

Cavalcaselle e Crowe, Storia della pittura in Italia. Vol. VI. Firenze, 1894. S. 203.

Venturi, Adolfo, La primavera nelle arti rappresentative = Nuova Antologia 1892, S. 46.

*) Als charakteristisch sei hervorgehoben, daß Adolf Stern und Andreas Oppermann in ihrem „Leben der Maler" (2 Bde. Leipzig, 1862 und 1864), einer Vasari-Bearbeitung, Sandro Botticelli als unwichtig unterschlagen haben.

Berenson, Bernhard, The Florentine painters of the Renaissance. New York und London, 1896. S. 69, 104.
Venturi, Adolfo, Tesori d' arte inediti di Roma. Roma, 1896.
Villari, P., e Casanova, E., Scelta di prediche e scritti di Fra Girolamo Savonarola. Florenz, 1898. S. 453. (Auszug aus einem Tagebuch Simone Filipepis, des Bruders von Botticelli.)
Berenson, Bernhard, The study and criticism of Italian art. London, 1901. S. 46.
Ephrussi, Charles, Les deux fresques du Musée du Louvre attribuées à Sandro Botticelli = Gazette des Beaux-Arts, Bd. 25 (1882). S. 475.
Mesnil, Jacques, Documenti su Sandro Botticelli = Miscellanea d'Arte 1903. Nr. 1, 5 und 6.
Crowe, J. A., Sandro Botticelli = Gazette des Beaux-Arts, Bd. 34 (1886). S. 177, 466.
Woermann, K., Filippo Lippi, Sandro Botticelli und Filippino Lippi. Berlin, 1888.
—, Fra Filippo Lippi und Fra Diamante als Lehrer Sandro Botticellis. Breslau, 1890.
Warburg, Aby, Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Hamburg und Leipzig, 1893.
—, Sandro Botticellis Tempelszene zu Jerusalem in der Sixtinischen Kapelle = Repert. f. Kunstwissenschaft 18 (1895). S. 1.
Jacobsen, E., L' allegoria della Primavera = Archivio storico dell' Arte 1897.
—, Quelques souvenirs de Sandro Botticelli = Rev. Archéologique 1901.
Marrai, B., La primavera del Botticelli = Rassegna internationale 15. Juni 1901.
Steinmann, E., Die Sixtinische Kapelle. München, 1901. S. 215, 244, 459.
Horne, Herbert P., The story of a famous Botticelli = Monthly Rev. 1902.
Wickhoff, F., Die Hochzeitsbilder Sandro Botticellis = Jahrb. d. Königl. Preußischen Kunstsammlungen 1906. S. 198ff.
Zeichnungen von S. Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie nach den Originalen im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Her. im Auftrage der Generalverwaltung der Kgl. Museen von F. Lippmann. Berlin, 1884ff.
Ephrussi, Charles, La Divine Comédie illustrée par Sandro Botticelli = Gazette des Beaux-Arts 31 (1885), S. 404; 32 (1885), S. 43.
Lippmann, Friedrich, Sandro Botticellis Zeichnungen zu Dantes Göttlicher Komödie (Einführung). Berlin, 1887.
Strzygowski, Josef, Die acht Zeichnungen des Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie im Vatikan. Berlin, 1887.
Pératé, André, Dessins inédits de Sandro Botticelli pour illustrer l'Enfer de Dante = Gazette des Beaux-Arts 35 (1887). S. 196.

REGISTER

Abdy, Sir William, Paris (Sammlung) 170
Alberti, Leon Battista 156, 158
Albertini, Francesco 15
Albizzi, Giovanna degli 112, 126/129 (Abb. 127, 128)
Alexander VI., Papst 163, 164
Altartafel, Thronende Madonna mit sechs Heiligen, für Sant' Ambrogio. Florenz, Uffizien 58/60, 62 (Abb. 61)
—, —, für San Barnabà. Florenz, Uffizien 62, 117, 147/149, 150, 215, 220, (Abb. 145)
—, Madonna mit den beiden Johannes. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 149/152, 216 (Abb. 148)
Altenburg, Lindemann-Museum. Profilporträt der Caterina Sforza (?) 120/122 (Abb. 123)
Altniederländische Einflüsse 58, 112
Ambrosiana, Mailand. Madonna del latte 169 (Abb. 165)
Ambrosius, Heiliger (Thronende Madonna) 149 (Abb. 145)
Amico di Sandro (?) 90, 135, 174
Amor (im »Frühling«) 82, 84 (Abb. 78)
Anbetung der Könige (Benozzo Gozzoli). Florenz, Medicikapelle 32
— (um 1475). Florenz, Uffizien 32/33, 59, 60, 62/70, 74, 92, 112, 116, 117, 119, 138, 209, 215, 216 (Abb. 65, 68, 69)
— (vom Jahre 1510). Florenz, Uffizien 190/192, 202 (Abb. 191)
— (Leonardo da Vinci) 192
—. London, National Gallery (Breitformat) 29/30, 32, 45, 53, 63, 174 (Abb. 22)
—. —, — (Tondo) 30/33, 45, 53, 58, 61, 62, 113, 136, 174 (Abb. 24)
—. (Fra Filippo). Richmond, Sammlung Cook 29, 30
—. Petersburg, Eremitage 60/62, 63, 216, 221 (Abb. 64)
Anbetung des Kindes. London, National Gallery 147, 161, 182, 184/188, 190, 192, 200, 220 (Abb. 185, 227)
—. Piacenza, Galerie (Schulbild) 147
Angelico, Fra (Giovanni da Fiesole) 22, 186
Anghiari, Karton der Schlacht (Leonardo) 213
Anna selbdritt (Cosimo Rosselli). Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 59
Anonymus (Anonimo Gaddiano) 15, 56, 60, 167, 169, 212
Antike Stoffe 44, 77/85, 94/95, 97, 129/130, 154/158, 177/178
Apelles. 81, 154/158, 217 (Abb. 155)
Arazzi-Teppich-Vorlagen 224
Architektur-Behandlung 22, 30, 37, 40, 45, 48, 58, 61, 63, 106, 108, 112, 116, 132, 149, 158, 170, 171, 174, 202, 217
Archivio Storico dell'Arte (1889) 122
Arimathia, Joseph von 180 (Abb. 181)
Aristoteles 79
Aron-Fresko. Rom, Sixtinische Kapelle 106, 108, 110, 114/116, 221 (Abb. 115)
Arrabiati (Compagnacci) 164
Athena, mit Kentaur. Florenz, Palazzo Pitti 60, 129/130 (Abb. 131)
—, Zeichnung. Florenz, Uffizien 60 (Abb. 73)
Athene (Bildteppich) 60, 224
Auferstehung (Leonardo) 130
Augustin, Heiliger, im Studierzimmer. Florenz, Uffizien 170, 217 (Abb. 169)
—, — (Thronende Madonna). Florenz, Uffizien 149 (Abb. 145)
—, — Fresko. Florenz, Ognissanti 103/104, 217, 221 (Abb. 105)
—, — (Krönung der Maria). Florenz, Uffizien 152 (Abb. 151)
Ausgießung des heiligen Geistes. Richmond, Galerie Cook 182, 221
Aynard-Versteigerung, Paris. Das göttliche Strafgericht an Florenz 188/189 (Abb. 187)

Bacchuszug. Stich nach Botticellis Entwurf 225
Balbi-Palazzo, Genua. Heiliger Hieronymus, Schulbild 170
Baldachin für Orsanmichele mit Stickerei nach Botticellis Zeichnung 224
Baldovinetti, Alesso 57
Bande Nere, Giovanni delle 76
Bandini, Bernardo 73

Barberini-Galerie. Verkündigung Mariä (jetzt Sammlung Huldschinsky, Berlin) 154, 170 171 (Abb. 171)
Bardi-Kapelle in Santo Spirito. Madonna mit den beiden Johannes (jetzt Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) 149/152 (Abb. 148)
Bargello, Florenz. Fresken Giottos 122
—, —. Giovanni-de'-Medici-Büste (Mino da Fiesole) 117
—, —, Fassade. Pazzi-Porträts 73
Barnabà-Madonna. Florenz, Uffizien 117, 147 149, 150, 215, 220 (Abb. 145)
Barnabas, Heiliger (Thronende Madonna mit sechs Heiligen. Florenz, Uffizien) 149 (Abb. 145)
Battistero, Florenz (Madonna Filippos. München) 37
Bayersdorfer, Adolf 182
Beatrice-Darstellungen (Zeichnungen zur Göttlichen Komödie) 200, 204
Bekehrung des Paulus (Stich nach Botticellis Entwurf) 225
Bellini, Giovanni 49
Bellosguardo, Villa Sandro und Simone Botticellis 25, 189
Benci, Ginevra de' (Leonardo da Vinci) 86
Benozzo, siehe Gozzoli
Berenson, Bernhard 90, 174
Bergamo, Galerie. Bildnis des Giuliano de' Medici (Kopie) 74
—, —. Szenen aus dem Leben der Virginia 176/178, 192 (Abb. 175)
Berlin, Huldschinsky-Sammlung. Verkündigung Mariä 170/171 (Abb. 171)
—, Kaiser-Friedrich-Museum. Anbetung des Kindes (Filippo) 86
—, —. Giuliano-de'-Medici-Porträt 74 (Abb. 74)
—, —. Heiliger Sebastian 56/57, 58, 84, 96, 113, 216 (Abb. 55)
, . Junger Florentiner 120
—, —. Madonna mit den beiden Johannes 149/152, 215 (Abb. 148)
—, —. Madonna mit den sieben leuchterhaltenden Engeln 146 (Abb. 143)
—, —. Madonna Raczynski 111, 138/140, 144, 145, 220, 226 (Abb. 137)
—, —. Venus 98 (Abb. 97)
—, —. Verkündigung (Schulbild) 154
Berlin, Kappel-Sammlung. Simonetta-Bild 90 (Abb. 80)
, Kupferstichkabinett. Dante-Zeichnungen 195/204 (Abb. 197, 199, 201, 202, 203)
Bernhard, Heiliger (Filippo, Anbetung des Kindes. Berlin) 86
Berry, Duc de 58
Bertoldo di Giovanni 77, 211
Berufung Mosis, Fresko. Rom, Sixtinische Kapelle 108, 113/114 (Abb. 109)
Bestrafung der Rotte Korah (Aron-Fresko). Rom, Sixtinische Kapelle 106, 108, 110, 114 116, 221 (Abb. 115)
Beweinung Christi, siehe Christusdarstellungen
Bianca Capello, Großherzogin 53
Bicci, Neri di 126
Bildnismalerei, siehe Porträtmalerei
Bildteppich (Athene) 60, 224
Bildteppiche, niederländisch-französische 220
Billi, Francesco 15
Bini, Lucrezia di Piero di Giovanni 130, 177 (Abb. 157)
Biographische Werke über Botticelli 15 17
Boccaccio, Giovanni 79
— Täfelungsbilder (zur Novelle von Nastagio degli Onesti). Florenz, Galerie Pucci — jetzt Privatsammlungen 130/132, 177 (Abb. 157)
Bocchi 138
Boreas (im »Frühling«) 83, 85 (Abb. 78)
Borghese-Galerie, Rom. Madonna mit Engeln und Johannes 144/146 (Abb. 142)
Borgia, Alexander (Papst) 163, 164
—, Cesare 164
Borgia-Appartamento (Tornabuoni-Bild Pinturicchios) 126
Bosch, Hieronymus 198
Boston, Sammlung Gardner. Leben der Lukretia 132, 176, 177/178, 192
—, —. Madonna Chigi 36, 44/45, 53, 136, 144, 216 (Abb. 43)
Botticelli, Antonio (Bruder Sandros, Goldschmied) 25, 27
—, Familie 23/27, 210, 211
—, Giovanni (Bruder Sandros) 23, 24, 25, 27
—, Mariano (Vater Sandros) 23, 25, 27, 210
—, Herkunft des Namens 25
—, Selbstporträt (?) 67, 116, 209 (Abb. 65, 69, 115)

Botticelli, Porträt (von Filippino) 67/68, 116, 213 (Abb. 21)
—, Simone (Bruder Sandros) 25, 27, 162, 163, 189, 208, 211, 212
—, Smeralda (Mutter Sandros) 27
Botticini, Francesco 126
Brancacci-Cappella, Fresken (Porträt Botticellis von Filippino) 67/68, 112, 213 (Abb. 21)
Bronzeplakette, um 1475. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 100)
Bronzino, Agnolo 140, 222
Bugiardini, Giuliano 222
Bukoliken Lorenzos de' Medici 220
Buonvicini, Domenico 186
Burchiello, Domenico 120
Burckhardt, Jakob, Cicerone 15, 17, 36
Burgund, Philipp der Gute von 58
Burne-Jones, Edward 16

Camposanto, Pisa. Freskenauftrag 59
Capponi-Sammlung 169
Carrara-Galerie, Bergamo. Virginia-Tafel 176/178, 192 (Abb. 175)
Carmine-Fresken (Botticelli-Porträt von Filippino) 67/68, 116, 213 (Abb. 21)
Cascina, Karton der Schlacht (Michelangelo) 213
Cassonebilder 29, 174, 176/177
Castagno, Andrea del 21, 22, 58, 73, 118, 122
Castello-Fresken 163
Castello-Villa, Florenz 75, 76, 96, 163, 211
Cattaneo (Geschlecht der Simonetta) 100
—, Gaspare (Vater der Simonetta) 86
Cavalcaselle, Giovanni Battista 15, 34, 58
Chantilly (Esther-Tafeln Filippinos) 174
— (Simonettaporträt Piero di Cosimos) 88, 176 (Abb. 87)
Chigi, Principe, Rom (Rundbild der Madonna) 147
Chigi-Madonna. Boston, Sammlung Gardner 36, 44/45, 53, 136, 144, 216 (Abb. 43)
Christi-Opfertod-Symbol 39/40, 44, 150
Christusdarstellungen, Beweinung. Mailand, Galerie Poldi 180, 220, 221 (Abb. 181)
—, —. München, Alte Pinakothek 180/182, 220, 221 (Abb. 179)
Christusdarstellungen, Beweinung (Ghirlandajo. Florenz, Ognissanti-Fresko) 103
, Strafgericht. Paris, Versteigerung Aynard 188/189 (Abb. 187)
—, Taufe (Verrocchio) 53, 57
—, vor Pilatus (Stich nach Botticellis Entwurf) 225
—, Vorbereitung, Versuchung und Abschied von den Engeln (Fresko mit dem Reinigungsopfer des Leprakranken. Rom, Sixtinische Kapelle) 108, 110/113 (Abb. 107)
Conservatorio della Quiete, Florenz 146
Cicerone (Burckhardt) 15, 17, 36
Colleoni-Denkmal 123
Colvin, Sidney 184
Compagnacci (Arrabiati) 164
Cook-Sammlung, Richmond. Anbetung der Könige 29/30
—, —. Ausgießung des heiligen Geistes 182
—, —. Phantasieporträt der Simonetta 90, 91 (Abb. 91)
Corsini, Fürst 124
— Palazzo, Florenz. Madonna (Schulbild) 40/41, 45, 146
Cosimo, Piero di, Simonettaporträt. Chantilly, Museum 88, 176 (Abb. 87)
Cranach, Lucas 98, 168, 189
Credi, Lorenzo di 166

Damianus, Heiliger (Thronende Madonna mit sechs Heiligen. Florenz, Uffizien) 59, 62 (Abb. 61)
Dante-Bildnis 122 (Abb. 100)
—, Einfluß 25, 79, 81, 122, 148, 158
—, Stiche (in Landinos Dante-Kommentar) 195, 196, 225
—, Zeichnungen zur Göttlichen Komödie 17, 94, 144, 146, 162, 163, 164, 166, 195/204, 207, 220, 221 (Abb. 197, 199, 201, 202, 203)
David, König (Dante-Zeichnungen) 200/202
— (Michelangelo) 189
Desiderio da Settignano, Madonnenreliefs 40
Diamante, Fra 28, 106
Doelenstücke 215
Dolci, Giovanni de'. Bau der Sixtinischen Kapelle 104
Domenico Veneziano siehe Veneziano

Donatello 21, 44, 49, 149, 212
Douglas, Langton 188
Dresden, Galerie. Wunder des heiligen Zenobius 176
Ducale-Palazzo, Urbino. Intarsien auf einer Tür nach Entwurf Botticellis 60
Dürer, Albrecht 189

Eligius, Heiliger (Krönung der Maria. Florenz, Uffizien) 152 (Abb. 151)
Eremitage, Petersburg, siehe Petersburg
Este, Isabella d' 124, 190
Esther-Tafeln (Filippino). Chantilly, Florenz, Wien 174

Faltenbehandlung 30, 32, 36, 48, 215, 220
Farbentechnik 48/49, 59, 66, 139, 140, 151/152, 217, 225/226
Farnese, Alessandro (Porträt im Aron-Fresko) 116 (Abb. 115)
Fegefeuerdarstellungen (zur Göttlichen Komödie) siehe Purgatorio Darstellungen
Fensterrahmenmotiv 40, 90, 118, 120/121 (Abb. 80, 89, 121, 122, 123)
Ferrara, Malerschule 140
Fiesole, Mino da 104, 117
Filangieri-Museo, Neapel. Porträt eines jungen Mannes 122
Filipepi, siehe Botticelli
Filippino, siehe Lippi, Filippino
Filippo, siehe Lippi, Filippo
Finiguerra, Antonio, Goldschmied 24, 27
—, Maso, Stecher 24
Flächenkomposition 32, 45, 220
Flora (im »Frühling«) 83 (Abb. 221)
Florenz, Akademie (Perugino, Pietà) 180
—, Ambrogio, Sant' (Thronende Madonna mit sechs Heiligen, Uffizien) 58
—, Bargello (Fresken) 73, 122
—, — (Giovanni-de'-Medici-Büste, Mino da Fiesole) 73, 122
—, Barnabà, San (Thronende Madonna mit sechs Heiligen, Uffizien) 117, 147
—, Battistero (Filippo, Madonna. München) 37
—, Carmine-Fresko Filippinos (Porträt Botticellis) 67/68, 116, 213 (Abb. 21)
Florenz, Castello-Villa 75, 76, 96, 163, 211
—, Chigi-Palazzo (Madonna Gardner) 36, 44/45, 53, 136, 144, 216 (Abb. 43)
—, Conservatorio della Quiete. Krönung Mariä (Schulbild) 146
—, Corsini-Palazzo (Madonna mit sechs Engeln) 40/41, 45, 146 (Abb. 50)
—, Francesco al Monte (Madonna Raczynski, Berlin) 138
—, Frediano, Porta San (Villa Botticelli) 162
—, Innocenti-Hospital (Madonna) 37
—, Lemmi-Villa (Fresken) 124, 126
—, Marco, Kloster San 161
—, — (Krönung Mariä, Uffizien) 152, 167
—, — (Künstlerakademie Lorenzos) 77, 211
—, Maria Maddalena dei Pazzi, Santa (Verkündigung, Uffizien) 153, 167, 171
—, — Maggiore, Santa (Beweinung Christi. Sammlung Poldi, Mailand) 182
—, — — (Heiliger Sebastian. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) 56
—, — Novella, Santa 66
—, — Nuova, Santa (Fresken) 37, 39, 57
—, Mercanzia (Fortitudo) 28
—, Monastero di San Martino (Verkündigung, Fresko) 154
—, Ognissanti-Kirche 25, 106
—, — (Grab Botticellis) 208
—, — (Heiliger Augustinus, Fresko) 103/104, 221 (Abb. 105)
—, — (Heiliger Hieronymus, Ghirlandajo) 103, 104
—, Paolino, San 211
—, Palazzo Pitti (Pallas mit dem Kentauren) 60
—, — (Madonna mit Kind und Johannes) 178/180
—, — (Damenbildnis) 120
—, — (Jünglingsporträt) 120 (Abb. 113)
—, Pucci-Galerie (Boccaccio-Täfelung) 130
—, Spirito, Santo (Madonna mit den beiden Johannes, kleine Altartafel, Berlin) 149/152 (Abb. 148)
—, Trinità, Santa (Fresken Ghirlandajos) 66
—, Uffizien, siehe Uffizien
—, Vecchio-Palazzo (Ausmalung) 104, 116, 123, 124, 164
—, Zenobius-Kapelle (Mosaikschmuck) 162, 176

Forlì, Melozzo da 126
Fortitudo. Florenz, Uffizien 28, 33/36, 37, 39, 48, 53, 63, 81/82, 84, 94, 216 (Abb. 26)
Fra Angelico siehe Angelico
Francesca, Piero della 22, 57, 217
Francesco al Monte, San, Florenz (Madonna Raczynski) 138
Franciabigio 222
Frankfurt, Staedelsches Institut (Simonetta-Porträt) 90 (Abb. 90)
Franziskus, Heiliger, von Assisi 110
Frauenporträts 75, 86/94, 98/100, 118, 120/122 (Abb. 80, 87, 89, 90, 91, 122, 163)
Frediano, Porta San, Florenz (Villa Botticelli) 162
Freie Künste, Fresko Lemmi 126/129 (Abb. 125)
Fresken, Camposanto, Pisa 59
—, Carmine (Porträt Botticellis von Filippino) 67/68, 116, 213 (Abb. 21)
—, Castello-Villa, Florenz 163
—, Heiliger Augustinus. Florenz, Ognissanti 103/104, 221 (Abb. 105)
—, Heiliger Hieronymus (Ghirlandajo). Florenz, Ognissanti 103, 104
—, Palazzo-Vecchio (Ghirlandajo) 104, 123
—, Sixtinische Kapelle 61, 104/117, 124, 177, 198, 210, 216
—, —, Bestrafung der Unbotmäßigen durch Aron 114/116 (Abb. 115)
—, —, Moseslegende 113/114 (Abb. 109)
—, —, Reinigungsopfer 110/112 (Abb. 107)
—, Villa Lemmi 112, 124, 126/130 (Abb. 127)
—, — Spedaletto-Villa 124
Frisurbehandlung, siehe Haarbehandlung
Frizzoni, Gustavo 88, 122
Frühling. Florenz, Uffizien 17, 75, 76, 77, 81/86, 92/94, 96, 97, 98, 103, 111, 128, 138, 152, 200, 214, 226 (Abb. 78, 221, 224, 225)

Gaddi, siehe Anonymus
Gallo, Giuliano da San siehe Sangallo
Gardner-Sammlung, Boston. Chigi-Madonna 36, 44/45, 53, 136, 144, 216 (Abb. 43)
—, —. Szenen aus dem Leben der Lavinia 176
Geburt der Venus 17, 75, 76, 77, 81, 84, 94, 96/100, 103, 128, 148, 214, 216 (Abb. 99)
Genua, Palazzo Balbi. Heiliger Hieronymus (Schulbild) 170
Gerechtigkeit Kaiser Trajans (Dante-Zeichnungen) 202/203
Ghirlandajo, Domenico 16, 22, 27, 31, 49, 66, 103, 104, 116, 122, 123, 124, 126, 148, 216
—, Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien 31
—, Fresken in Santa Trinità. Florenz 66
—, Heiliger Hieronymus. Florenz, Ognissanti 103, 104
—, Porträt der Giovanna degli Albizzi. New York, Sammlung Pierpont Morgan 126
Giostra, Florentiner Turnier von 1475 82
—, Gedicht Polizianos 82, 83, 85, 92, 94, 97
Giotto di Bondone 21, 122, 126, 189
—, Dante-Bildnis im Bargello-Fresko 122
Giovanni, Bartolommeo di 132
—, Bertoldo di 77, 211
Glasgow, Museum. Verkündigung 154, 192, 217 (Abb. 215)
Gotische Elemente 32, 45
Göttliche-Komödie-Zeichnungen, siehe Dante-Zeichnungen
Gozzoli, Benozzo 22, 32, 59, 67
—, Fresken in der Mediceer-Kapelle (Anbetung der Könige) 32, 67
—, Selbstporträt 67
Grablegung, siehe Christusdarstellungen, Beweinung
Granatapfel-Madonna, siehe Madonnen
Granatapfelsymbol 39/40, 44
Grazien (im »Frühling«) 82, 84, 85, 111, 200, 216 (Abb. 78, 224, 225)
Gruppenbilder, holländische 215
Guardaroba des Herzogs Cosimo de' Medici 87, 120
Guardi, Benedetto di Ser Giovanni 153

Haarbehandlung (Acconciatura) 48, 84, 89/90, 91, 95, 220, 223
Handzeichnung, Anbetung des Kindes. Florenz, Uffizien (Abb. 227)
—, Athena 60 (Abb. 73)
—, Singende Engel (Abb. 15)
Heiligenscheinbehandlung 41, 49
Heseltine, Mr. J. P., London. Madonna 147

Hieronymus, Heiliger (Beweinung Christi. München, Alte Pinakothek) 182 (Abb. 179)
. (Ghirlandajo) 103, 104
. (Krönung der Maria. Florenz, Uffizien) 152 (Abb. 151)
. (Leonardo da Vinci) 130
. — (Letzte Kommunion. New York, Metropolitan Museum) 169/170 (Abb. 168)
. (Schulbild, Palazzo Balbi, Genua) 170
. (Schulbild. Amerikanische Privatsammlung) 170
Himmelfahrt, siehe Madonna, Himmelfahrt
Hintergrundbehandlung 217/220
Holbein, Hans, d. J. 225
Hölledarstellungen (Göttliche Komödie) siehe Inferno-Darstellungen
Holofernes-Täfelchen, Auffindung des Leichnams. Florenz, Uffizien 53, 54/56, 60, 62, 63, 168 (Abb. 47)
Holzschnittillustrationen, Florentiner 225
Homerische Motive 97
Horne, Herbert 16, 17, 23, 24, 29, 32, 34, 58, 60, 66, 67, 76, 87, 88, 90, 92, 104, 106, 108, 116, 118, 129, 130, 136, 138, 154, 170, 176, 178, 182, 186, 188, 190, 198
Huldschinsky, O., Sammlung, Berlin. Verkündigung 154, 170/171 (Abb. 171)
Humanismus, Einfluß 77, 79, 80, 81, 158, 161, 166

Inferno-Darstellungen (zur Göttlichen Komödie) 195, 196, 198
Innenräumebehandlung 154, 217
Innocenti-Madonna 37, 45
Intarsiatäfelungen 177, 217, 224

Jahn-Rusconi, Artur 142
Johannes-Darstellungen, Evangelist (Krönung der Maria. Florenz, Uffizien) 152 (Abb. 151)
—, — (Madonna mit den beiden Johannes. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) 149/150 (Abb. 148)
—, Knabe (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Madonna) 144, 146 (Abb. 142)
—, — (Florenz, Palazzo Pitti. Madonna) 178
Johannes-Darstellungen, (London, Mr. J. P. Heseltine. Madonna) 147
—, — (Madonnenbilder der Frühzeit) 136
—, — (Paris, Louvre. Madonna) 41 (Abb. 42)
—, — Täufer (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Madonna mit den beiden Johannes) 149/150 (Abb. 148)
—, — (Florenz, Uffizien. Madonna mit sechs Heiligen) 149, 220 (Abb. 145)
Johnson-Sammlung, Philadelphia. Porträt Lorenzo Lorenzanos 120 (Abb. 177)
—, — (Maria-Magdalena-Predellenstücke) 174
Jonides-Sammlung (London, Victoria-and-Albert-Museum). Damenporträt 116 (Abb. 122)
Judith. Berlin, Versteigerung Kaufmann 170
—. Florenz, Uffizien 53/54, 55, 56, 57, 60, 62, 94, 111, 168, 170 (Abb. 46)
Julius II., Papst 111 (Abb. 107)

Kahn, Otto H., Galerie, New York. Porträt des Giuliano de' Medici 74 (Abb. 75)
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, siehe Berlin
Kann, Rudolf, Sammlung, Paris. Männerporträt 118 (Abb. 112)
Kapitellbehandlung 40, 45, 48, 61
Kappel, M., Sammlung, Berlin. Simonettaporträt 90 (Abb. 80)
Kardinaltugenden, Fresko Lemmi. Paris, Louvre 126, 128, 129 (Abb. 127)
Karl VIII., König von Frankreich. Einzug in Florenz 203
Katharina, Heilige. (Madonna Sant' Ambrogio. Florenz, Uffizien) 58
—, —. (Madonna San Barnabà. Florenz, Uffizien) 149 (Abb. 145)
Kentaur (mit Minerva). Florenz, Palazzo Pitti 60, 129/130 (Abb. 131)
Kleopatra (?). Simonettabild des Piero di Cosimo 88, 176 (Abb. 87)
Köln, Versteigerung Bourgeois. Schulkopie der Beweinung 180
Konstantinsbogen (Aron-Fresko) 114 (Abb. 115)
Konturbehandlung 221
Kopftypus, siehe Typisierung

Kopien, siehe Schüler Botticellis
Korah, Bestrafung der Rotte (Aron-Fresko). Rom, Sixtinische Kapelle 106, 108, 110, 114/116, 221 (Abb. 115)
Kosmas, Heiliger (Sant'Ambrogio-Madonna. Florenz, Uffizien) 59 (Abb. 61)
Kristeller, Paul 225
Krönung Mariä. Florenz, Uffizien 152/153, 167, 188, 200, 220 (Abb. 151, 218, 219)
—. —, Conservatorio della Quiete (Schulbild) 146
—. Mailand, Poldi-Museum. Stickerei nach Zeichnung Botticellis 224
Kunstgewerbe, Beeinflussung durch Botticelli 167, 223/224
Kupferstich, Himmelfahrt (nach Entwurf Botticellis). Florenz, Uffizien 59, 182, 225 (Abb. 183)

Laetus, Pomponius (Porträt im Aron-Fresko) 116 (Abb. 115)
Lama, Guasparo di Zanobi del 66, 69/70
—, —, Porträt (Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien) 66, 69/70 (Abb. 65)
Landino, Kommentar zu Dante (mit Stichen nach Botticelli) 195, 196, 207, 225
Landschaftsbehandlung 32, 37, 45, 57/58, 61, 63, 106, 108, 156, 216, 217
Lavinia-Szenen. Boston, Sammlung Gardner 176
Lehrzeit 23/27
Lemmi-Fresken. Paris, Louvre 112, 124, 126/129 (Abb. 125, 127)
Lemmi-Villa 126
Leonardo da Vinci 21, 49, 50, 57, 73, 84, 86, 108, 123, 130, 154, 156, 190, 192, 202, 212, 213, 216, 217, 222, 223, 226
Leprakranken-Fresko (Reinigungsopfer). Rom, Sixtinische Kapelle 110/111, 128 (Abb. 107)
Leuchtenberg, Herzog von (Galerie). Porträt eines jungen Mannes (jetzt Dr. E. Simon-Sammlung, Berlin) 119
Lichtbehandlung 57, 217
Liechtenstein-Galerie. Jünglingsporträt (jetzt Privatsammlung in Amerika) 118 (Abb. 121)
Lippi, Filippino 28, 29, 30, 45, 67, 90, 106, 116, 123, 124, 148, 174, 190, 213, 216
—, —, Porträt Botticellis (Carmine-Fresken) 67/68, 116, 213 (Abb. 21)
—, —, Selbstporträt 67
—, Filippo 21, 22, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 36, 37, 41, 45, 48, 49, 53, 63, 86, 103, 119, 136, 170, 225
—, —, Anbetung der Könige. Richmond, Cook-Sammlung 29/30
—, —, Madonna. Florenz, Uffizien 36/37 (Abb. 29)
London, Heseltine-Sammlung. Schulbild 147
—, Mond-Collection. Szenen aus dem Leben des heiligen Zenobius 174, 176 (Abb. 172, 173)
—, National Gallery. Anbetung der Könige, Breitformat 29, 32, 45, 53, 63, 174 (Abb. 22)
—, —. —, Tondo 30/33, 45, 53, 58, 61, 62, 63, 113, 136, 174 (Abb. 24)
—, —. Anbetung des Kindes 147, 161, 182, 184/188, 190, 192, 200, 220 (Abb. 185)
—, —. Jüngling mit rotem Barett 117/118 (Abb. 119)
—, —. Madonna, von zwei Engeln gekrönt 147
—, —. Madonnenbilder aus Botticellis Frühzeit 37 (Abb. 93)
—, —. Mars und Venus 94/96 (Abb. 93)
—, —. Sebastian (A. Pollajuolo) 56
—, Seymour, Alfred, Sammlung. Dante-Porträt 122
—, Victoria-and-Albert-Museum. Bildnis einer jungen Frau 118/119 (Abb. 122)
—, Watney, Vernon, Sammlung. Novelle von Nastagio degli Onesti 130/132, 177 (Abb. 157)
Lorenzano, Lorenzo, Porträt. Philadelphia, Sammlung Johnson 120 (Abb. 177)
Louvre, siehe Paris, Louvre
Lucian 154, 156, 158
Lukretia-Tafel. Boston, Sammlung Gardner 132, 176, 177/178, 192
Luther, Martin 168, 189

Madonnen. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Madonna mit beiden Johannes 149/152, 215 (Abb. 148)

Madonnen. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Madonna mit den sieben leuchterhaltenden Engeln 146 (Abb. 143)
—. —, —. Madonna Raczynski 111, 138 140, 144, 145, 220, 226 (Abb. 137)
—. Boston, Gardner-Sammlung. Madonna Chigi 36, 44 45, 53, 136, 144, 216 (Abb. 43)
—. Florenz. Palazzo Corsini 40 41, 45, 146 (Abb. 50)
—. —, Palazzo Pitti. Madonna mit Johannes 178 180
—. —, Uffizien. Sant' Ambrogio-Madonna (mit sechs Heiligen) 58/60, 62 (Abb. 61)
—. —, —. San-Barnabà-Madonna (mit sechs Heiligen) 62, 117, 147 149, 215, 220 (Abb. 145)
—. —, —. Cherubimglorie 38/39 (Abb. 38)
—. —, —. Madonna mit Engeln und Johannes 37 38 (Abb. 31)
—. —, —. Granatapfel-Madonna (del Melagrano) 111, 140/141, 144, 145, 149, 220 (Abb. 139)
—. —, —. Himmelfahrt (Stich nach Entwurf Botticellis) 59, 182/184, 225 (Abb. 183)
—. —, —. Krönung 144, 145, 146, 152 153, 167, 188, 200, 220 (Abb. 151, 218, 219)
—. —. —. Magnifikat 142 144 (Abb. 141)
—. —, —. Rosenhecke-Madonna 39 40 (Abb. 39)
—. London, Mr. J. P. Heseltine. Johannes (Schulbild) 147
—. —, National Gallery. Anbetung des Kindes 147, 161, 182, 184/188, 190, 192, 200, 220 (Abb. 185)
—. Mailand, Ambrosiana. Madonna del latte 169 (Abb. 165)
—. —, Galerie Poldi. Krönung, Stickerei nach Entwurf Botticellis 224
—. —, —. Madonna 168 169 (Abb. 167)
—. Neapel, Museo Nazionale. Madonna mit zwei Engeln 37, 45, 144 (Abb. 33)
—. Paris, Louvre. Madonna mit fünf Engeln 39 (Abb. 35)
—. —, —. Madonna mit dem kleinen Johannes 41 (Abb. 42)
—. —, Musée André. Ruhe auf der Flucht 180
—. Piacenza, Galerie. Anbetung des Kindes (Schulbild) 147
—. Pisa, Freskenauftrag. Himmelfahrt 59
Madonnen. Rom, Galerie Borghese. Madonna mit sechs Engeln und dem kleinen Johannes 144/146 (Abb. 142)
—. —. Madonna Guidi 37
—. Turin, Galerie. Madonna am Boden (Schulbild) 147
—. Siehe auch Anbetung der Könige
Madonnendarstellung in Florenz (erste Hälfte des 15. Jahrhunderts) 49/50
Madonnenreliefs 40, 44, 49, 136
Magdalena, Heilige (Thronende Madonna. Florenz, Uffizien) 58 (Abb. 61)
Magnifikat. Florenz, Uffizien 142/144 (Abb. 141)
Mailand, Ambrosiana. Madonna del latte 169 (Abb. 165)
—, Galerie Poldi. Beweinung Christi 180, 220, 221 (Abb. 181)
—, —. Krönung Mariä (Stickerei nach Entwurf Botticellis) 224
—, —. Madonna 168/169 (Abb. 167)
Majano, Giuliano da 48
Majolikaentwürfe 224
Majolikamalerei, Frühflorentiner 169
Malatesta, Francesco 180
Malerbuch Leonardos 223
Mantegna, Andrea 49
Marco, Kloster San, Florenz 161
— (Künstlerakademie Lorenzos) 77, 211
— (Krönung Mariä) 152, 167
Maria Maddalena dei Pazzi, Santa, Florenz (Verkündigung, Uffizien) 153, 167, 171, siehe auch Verkündigung, Florenz
— Magdalena-Predellenstücke. Philadelphia, Museum 174/175 (Abb. 210, 211, 212, 213)
— Maggiore, Santa, Florenz (Beweinung Christi. Sammlung Poldi, Mailand) 182
— —, — (Heiliger Sebastian, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) 56
— Novella, Santa, Florenz (Anbetung, Uffizien) 66
— Nuova, Santa, Florenz (Madonna, Uffizien) 37, 39
— —, — (Fresken des Veneziano) 57
Mars und Venus. London, National Gallery 94/96, 128, 214, 216 (Abb. 93)
Martino, Monastero di San, Florenz. Verkündigung-Fresko 154
Maruffi, Sylvestre 186

Masaccio (Tommaso Guidi) 21
Medaillen (Niccolo Sforzore, Porträts des Lorenzo Tornabuoni und der Giovanna degli Albizzi) (Abb. 128, 129)
Mediceer-Gemme 91
— Kreis 44, 53, 58, 59, 60, 66, 68, 73, 76, 77, 81
Mediceische Venus 97/98
Medici, Alessandro 207
—, Cosimo (Pater patriae) 62, 66, 73, 77, 79
—, —, — (Porträt) 62, 66 (Abb. 64, 65)
—, — (Großherzog) 76, 87, 120
—, Giovanni 66, 76, 117, 163, 164
—, — (delle Bande Nere) 76
—, — di Pierfrancesco 121, 129, 198
—, Giuliano 59, 60, 68, 70, 73, 74, 75, 86, 87, 92, 94, 104, 118, 132
—, —, Porträt 59, 68, 70, 74/75, 92, 118, (Abb. 61, 65, 68, 69, 74, 75)
—, Familie 60, 161, 162, 210, 215
—, Kapelle 32
—, Lorenzo (il Magnifico) 21, 66, 67, 69, 70, 73/77, 79, 86, 104, 120, 124, 126, 130, 154, 161, 162, 166, 167, 168, 176, 192, 195, 196, 207, 211, 213, 220
—, —, Porträt 66/67, 70 (Abb. 68)
—, — di Pierfrancesco 129, 162, 163, 164, 195 196, 198, 211
—, Pierfrancesco 76
—, Piero (Porträt) 62, 66 (Abb. 65)
—, Pierino 117
—, Porträts, siehe Porträt, Mediceer
—, Standartenschmuck 60, 73 (Abb. 73)
Melagrano, Madonna del, siehe Madonnen, Granatapfel-Madonna
Memoriale (Albertini) 15
Mercanzia, Florenz (Fortitudo) 28
Merkur (im »Frühling«) 82/83, 84, 85 (Abb. 78)
Mesnil, Jacques 66, 69
Metropolitan Museum, New York. Doppelporträt (Filippo) 119
—, —. Kommunion des heiligen Hieronymus 169/170 (Abb. 168)
Michael, Erzengel (Thronende Madonna mit sechs Heiligen. Florenz, Uffizien) 149, 220 (Abb. 145)
Michelangelo 21, 108, 116, 137, 163, 166, 180, 189, 190, 195, 213, 222, 223, 226
—, Cascina-Karton 213
Michelangelo, David 189
, Zeichnungen zur Göttlichen Komödie 195
Minerva, Zeichnung. Florenz, Uffizien 60 (Abb. 73)
— (und Kentaur). Florenz, Palazzo Pitti 60, 129/130 (Abb. 131)
—, siehe auch Athena sowie Pallas
Miniaturen, burgundisch-französische 58
Mino da Fiesole 104, 117
Mirandola, Pico della 117, 166, 180
Möbelbilder 198, 202, 223, 224
Mond-Collection, London. Zenobius-Tafeln 174, 176 (Abb. 172, 173)
Montelupo, Baccio da 166
Morelli, Giovanni 16, 29, 34, 36, 58, 117, 118, 135, 138, 144, 170, 182
Morgan, Pierpont, Sammlung, New York. Porträt der Giovanna degli Albizzi (Ghirlandajo) 126
Mosaikarbeiten 162, 176
Mosaizisten, Florentiner 162
Moses-Fresko, Rom, Sixtinische Kapelle 108, 113/114 (Abb. 109)
— (Aron-Fresko. Rom, Sixtinische Kapelle) 114, 116, 221
München, Alte Pinakothek. Madonna (Filippo) 37
—, —. Beweinung Christi 180/182, 220, 221 (Abb. 179)
Mystizismus 166, 168, 216, 221
Mythologisch - allegorische Darstellungen 75/87, 94/100, 129/130, 154/158 (Abb. 78, 93, 99, 131, 155)

National Gallery, siehe London, National Gallery
Neapel, Galerie. Madonna 37, 45, 144 (Abb. 33)
—, Museo Filangieri. Männerbildnis 122
Nere, Giovanni delle Bande (Giovanni de' Medici) 76
New York, Metropolitan Museum. Doppelporträt (Filippo) 119
—, —. Kommunion des heiligen Hieronymus 169/170 (Abb. 168)
—, Pierpont-Morgan-Sammlung. Porträt der Giovanna degli Albizzi (Ghirlandajo) 126

Ognissanti-Kirche, Florenz 25, 103, 208, 221
. . Beweinung (Ghirlandajo) 103
. . Heiliger Augustinus, Fresko 103 104, 221 (Abb. 105)
—, —. Grab des Botticelli 208
Onesti, Nastagio degli (Boccaccio-Täfelchen. London, Sammlung Vernon Watney) 130/132 (Abb. 157)
Oreithya-Nymphe (im »Frühling«) 83, 85 (Abb. 78)
Orlandini, Palazzo, Florenz (Anbetung der Könige. London, National Gallery) 29, 32, 45, 53, 63, 174 (Abb. 22)
Ornamentbehandlung 45, 48, 223, 226
Orsanmichele, Florenz. Baldachinentwurf 224
Orsini, Clarice 120
—, —, Porträt (?). Florenz, Galerie Pitti 120 (Abb. 163)

Paccioli, Luca, Mathematiker 154, 217
Pallas, Intarsia. Urbino, Palazzo Ducale (Baccio Pontelli) 60
— mit dem Kentauren. Florenz, Palazzo Pitti 60, 129 130 (Abb. 131)
—, Standartenschmuck der Medici 60, 73
—, Zeichnung. Florenz, Uffizien 60 (Abb. 73)
—, siehe auch Athena sowie Minerva
Papstporträts 106, 221
Paradiesdarstellungen (Göttliche Komödie) 195, 198, 203/204
Paris, Louvre. Jünglingsporträt 120 (Abb. 208)
—, —. Lemmi-Fresken (Tornabuoni) 112, 124, 126/130 (Abb. 125, 127)
, . Madonna mit fünf Engeln 39 (Abb. 35)
—, —. Madonna mit dem kleinen Johannes 41 (Abb. 42)
—, Musée André. Ruhe auf der Flucht 180
—, Rudolf-Kann-Sammlung. Männerporträt 118 (Abb. 112)
—, Versteigerung Aynard. Das göttliche Strafgericht an Florenz 188/189 (Abb. 187)
Paulus, Heiliger (Beweinung, München) 182 (Abb. 179)
Pazzi, Mörder Giulianos de' Medici 70
—, Porträts. Florenz, Bargello-Fassade 73
Perikles 22
Perspektivebehandlung 30, 31, 32, 45, 154, 200, 216, 217
Perugino (Pietro Vanucci) 15, 22, 104, 114, 124, 180, 190, 216, 217
Petersburg, Eremitage-Galerie. Anbetung der Könige 60/62, 63, 216, 221 (Abb. 64)
Petrarca, Francesco 79
Petri Kreuzigung, Carmine-Fresko (Filippino). Porträt Botticellis 67, siehe auch Botticelli, Porträt
Petrus, Heiliger (Beweinung, München) 182 (Abb. 179)
Philadelphia, Museum (Sammlung Johnson). Szenen aus dem Leben der Maria Magdalena 174/175 (Abb. 210, 211, 212, 213)
—, Museum (Sammlung Johnson). Porträt des Lorenzo Lorenzano 120 (Abb. 177)
Piacenza, Galerie. Anbetung des Kindes (Schulbild) 147
Piagnoni (»Klageweiber«) 162, 164
Pietà, siehe Christusdarstellungen, Beweinung
— (Michelangelo) 180
— (Perugino) Florenz, Akademie 180
Pinturicchio, Bernardino 104, 126
Pisa, Freskenaufträge 59
Pisano, Vittore (126)
Pitti, Palazzo, Florenz. Athena bändigt den Kentauren 129/130 (Abb. 131)
—, —. Bildnis der Clarice Orsini (?) 120 (Abb. 163)
—, —. Jünglingsporträt im Cappuccio 120 (Abb. 113)
—, —. Madonna mit Johannes 178 180
—, —. Pallas und Kentaur 60
Plaketten (Abb. 132, 207)
Plato 79
Poldi-Galerie, Mailand, siehe Mailand
Poliziano, Angelo 69, 81, 82, 83, 86, 92, 94, 97, 132, 166, 211
Pollajuolo, Antonio 22, 24, 34, 36, 49, 53, 54, 56, 57, 123, 126, 148, 200, 225
—, Piero 22, 28, 34, 36, 49, 53, 54, 57, 123, 148, 225
—, Simone 34, 36, 49, 53, 54, 57, 148, 166, 225
Pontelli, Baccio, Pallas-Intarsia. Urbino, Palazzo Ducale 60
Pontormo, Jacopo da 222
Popolano, Lorenzo, siehe Medici, Lorenzo di Pierfrancesco

Porta, Baccio della 166
, Bartolommeo della 222
Porto Venere (Genua) 100
Porträt, Albizzi, Giovanna degli. Lemmi-Fresko, Paris, Louvre 126/129 (Abb. 127)
—, Botticelli (von Filippino). Carmine-Fresko, Florenz 67/68, 116, 213 (Abb. 21)
—, — (Selbstporträt?) 67, 116, 209 (Abb. 65, 69, 115)
—, Dante-Bildnis 122 (Abb. 100)
—, Junge Dame im Zimmer. London Victoria-and-Albert-Museum 118 (Abb. 122)
—, Jüngling mit Cappuccio. Florenz, Palazzo Pitti 120 (Abb. 113)
—, — mit rotem Barett. London, National Gallery 118 (Abb. 119)
—, — auf schwarzem Grund. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 120 (Abb. 209)
—, — vor blauem Grund. Paris, Louvre 120 (Abb. 208)
—, — vor offenem Fenster. Privatsammlung in Amerika 118 (Abb. 121)
—, Lorenzano, Lorenzo. Philadelphia, Museum 120 (Abb. 177)
—, Männliches Bildnis. Paris, Sammlung Rudolf Kann 118 (Abb. 112)
—, — vor blauem Grund. Berlin, Galerie Dr. Eduard Simon 119, 120 (Abb. 161)
—, Mediceer 59, 60, 62, 66/70, 74, 75 (Abb. 61, 64, 65, 68, 69, 74, 75)
—, —, Cosimo (Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien) 62, 66 (Abb. 64, 65)
—, —, Giovanni (Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien) 66, 117 (Abb. 65)
—, —, Giuliano 59, 68, 70, 74 75, 92, 118 (Abb. 61, 65, 69, 74, 75)
—, —, Lorenzo (Anbetung. Florenz, Uffizien) 66/67, 70 (Abb. 65, 68)
—, —, Piero (Anbetung. Florenz, Uffizien) 62, 66 (Abb. 65)
—, Orsini, Clarice (?). Florenz, Galerie Pitti 120 (Abb. 163)
—, Pazzi-Familie. Florenz, Bargello-Fassade 73
—, Sforza, Caterina (?). Altenburg, Lindemann-Museum 120/122 (Abb. 123)
Porträt, Simonetta, siehe Simonetta
—, Tornabuoni, Lorenzo. Paris, Louvre (Lemmi-Fresko) 126/129 (Abb. 125)
Porträtmalerei 59, 60, 62, 66/70, 73, 74/75, 87 96, 98 100, 111 112, 114, 116 122, 126/129, 216, 217, 223 (Abb. 21, 61, 65, 68, 69, 74, 75, 78, 87, 89, 90, 91, 93, 97, 99, 107, 109, 112, 113, 115, 119, 121, 122, 123, 125, 127, 161, 163, 177, 208, 209)
Präraffaeliten 16, 186
Prato, Fresken Filippos im Dom 82, 103
—, Kloster Santa Margherita 28
Predellenstücke. Philadelphia, Museum, Sammlung Johnson (Szenen aus dem Leben der Maria Magdalena) 174/175 (Abb. 210, 211, 212, 213)
Primavera, siehe Frühling (besonders 83, 84 und Abb. 221)
Pucci, Giacomo 163
—, Giannozzo 130, 177
—, Lucrezia 130
—, Täfelungsbilder 130/132 (Abb. 157)
Pulci, Luigi 81
Purgatorio-Darstellungen (zur Göttlichen Komödie) 195, 198, 200, 203

Raczynski-Madonna. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 111, 138/140, 144, 145, 220, 226 (Abb. 137)
Rahmenbehandlung 38, 40, 137, 141, 154, 168, 224/225
Raphael 50, 128, 137, 212, 216, 217
Regentenstücke, niederländische 215
Reich der Venus, siehe Frühling
Reinigungsopfer, Fresko. Rom, Sixtinische Kapelle 110/113 (Abb. 107)
Riario, Francesco 121
—, Girolamo (Porträt?) 111 (Abb. 107)
— Sforza, Caterina 111, 164
— —, —, Porträt. Altenburg, Lindemann-Museum 120/122 (Abb. 123)
Richmond, Sammlung Cook. Anbetung der Könige (Filippo) 29/30
—, —. Ausgießung des heiligen Geistes 182
—, —. Phantasieporträt der Simonetta 90/91 (Abb. 91)
Rivista d'Arte (1905) 23

Robbia, Ambrogio della 166
. Andrea della 40
. Luca della 49, 136, 212
Rom, Galerie Borghese. Madonna mit Engeln und Johannes 144/146 (Abb. 142)
—, —. Madonna Guidi 37
—, Peterskirche. Pietà (Michelangelo) 180
—, Santo Spirito, Kirche 110
, Sixtinische Kapelle, siehe Sixtinische Fresken
Römischer Aufenthalt 60, 104/117, 135, 136
Römische Fresken, siehe Sixtinische Fresken
Rossetti, Dante Gabriel 16
Rosselli, Cosimo 59, 88, 104, 124
Rossellino, Antonio 40
Rovere, Giuliano della (Papst Julius II.) 111 (Abb. 107)
Rubens, Peter Paul 169
Rucellai, Pagnolo 27
Ruhe auf der Flucht. Paris, Musée André 180
Rumohr, C. F. von 149
Rundbilder, siehe Tondos

Salviati, Francesco, Erzbischof von Pisa (Porträt am Bargello) 73
Sanderakfarben 225
Sangallo, Giuliano da 40, 48, 149
Sarto, Andrea del 222
Sassetti, Francesco 66
Satyrknaben (Mars und Venus). London, National Gallery 95 (Abb. 93)
Savonarola, Girolamo 25, 27, 60, 76, 129, 149, 154, 158/167, 169, 171, 178, 180, 182, 184, 186, 188/192, 196, 198, 207, 208, 211, 212, 222
Schlüsselübergabe. Fresko (Perugino) 114
Schmuckentwürfe 223, 224
Schule von Athen (Raphael) 128
Schule und Schüler Botticellis 16, 28, 48, 50, 58, 59, 60, 106, 123 124, 130 132, 135, 144, 146/147, 154, 167, 171, 176, 177, 178, 180, 188, 192, 196, 226
Schutzmantelmadonna (Ghirlandajo). Florenz, Ognissanti 103
Sebastian, Heiliger. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 56/57, 53, 84, 96, 113, 216 (Abb. 55)
Sebastian, Heiliger. London, National Gallery (Antonio Pollajuolo) 56/57
Segni, Antonio 154
Selbstporträt Botticellis (?) 67, 116, 209 (Abb. 65, 69, 115)
Sellajo, Jacopo 126, 132
Seymour, Alfred, Sammlung, London 91, 122
Sforza, Caterina Riario 111, 164
—, — — Porträt 120/122 (Abb. 123)
—, Lodovico 124
Sforzore, Nicolo, Medaillenporträts des Lorenzo Tornabuoni und seiner Gattin (Abb. 128, 129)
Signorelli, Luca 104
Simon, Dr. Eduard, Galerie, Berlin. Männliches Bildnis 119, 120 (Abb. 161)
Simonetta, Herzensdame Giulianos de' Medici 75, 86/92, 94, 95, 98/100, 103, 114, 118, 120
—, Porträt. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 89/92 (Abb. 89)
—, —. Berlin, Sammlung Kappel 89/92 (Abb. 80)
—, —. Chantilly, Museum (Piero di Cosimo) 88/89 (Abb. 87)
—, —. Frankfurt a. M., Staedelsches Museum 89/92 (Abb. 90)
—, —. Richmond, Sammlung Cook 89/92 (Abb. 91)
Sixtus IV, Papst 104, 110, 114, 121, 123, 124, 126, 161
—, —, Denkmal (Pollajuolo) 123, 126
Sixtinische Fresken 61, 104/117, 124, 177, 198, 210, 216, 221
— —, Aron straft die Unbotmäßigen 106, 108, 110, 114/116, 221 (Abb. 115)
— —, Mosis Jugendgeschichte 108, 113/114 (Abb. 109)
— —, Reinigungsopfer 110/113 (Abb. 107)
Soderini, Piero 34
—, Tommaso 212
Sordello (Dante-Zeichnung) 203
Spedaletto-Villa, Volterra. Fresken 124
Spini, Doffo 164
Spoleto, Dom. Ausmalung durch Filippo 28
Staedelsches Institut, Frankfurt a. M. (Simonettaporträt) 90 (Abb. 90)
Standartenschmuck der Medici 60, 73 (Abb. 73)

Steinmann, Ernst 110, 111, 114, 116
Stiche zur Göttlichen Komödie (nach Botticelli) 182/184, 225
Stickerei, Krönung Mariä (nach Zeichnung Botticellis). Mailand, Poldi-Museum 224
Strafgericht an Florenz. Paris, Versteigerung Aynard 188/189 (Abb. 187)
Straßburg, Galerie. Madonna 37
Strozzi, Filippo 69
—, Palazzo 74
Stufa, Niccolo della 76
Symbolik des Todesopfers Christi 39/40, 44, 150

Tapferkeit, siehe Fortitudo
Teppichvorlagen 224
Thronende Madonna mit sechs Heiligen (San Barnabà). Florenz, Uffizien 62, 117, 147/149, 215, 220 (Abb. 145)
— — (Sant' Ambrogio). Florenz, Uffizien 58/60, 62 (Abb. 61)
Titusbogen, Lukretia-Tafel. Boston, Sammlung Gardner 177
Tizian 152
Tobias (mit drei Erzengeln), Verrocchio. Florenz, Uffizien 54, 57, 146, 149, 220
— mit dem Engel Raphael (Pollajuoli). Turin, Galerie 54
— auf der Reise (Kopie nach Verrocchio). Turin, Galerie 146
Tondos 29, 30, 31, 32, 60, 61, 136/137, 138, 140, 141, 142, 144, 146
Tornabuoni-Fresken, siehe Lemmi-Fresken
—, Lorenzo 126/129 (Abb. 125, 129)
—, — Medaillen (Abb. 128, 129)
Torrigiani, Giovanni 69
—, Lorenzo 69
—, Sammlung, Florenz (Männliches Porträt) 118 (Abb. 112)
Trajan, Kaiser (Gerechtigkeit Kaiser Trajans, Dante-Zeichnung) 202/203
Traversari, Paolo (aus den Boccaccio-Täfelungsbildern) 130/132 (Abb. 157)
Trionfo della Fede, Stich nach Entwurf Botticellis 184
Turin, Galerie. Maria am Boden (Schulbild) 147
Turin, Galerie. Tobias auf der Reise (Kopie nach Verrocchio) 146
—, —. — mit dem Engel Raphael (Pollajuoli) 54
Typisierung 15, 30, 32, 37, 68

Uccello, Paolo 21, 22
Uffizien, Florenz. Anbetung der Könige (um 1475) 32 33, 59, 60, 62/70, 74, 92, 111, 112, 116, 117, 119, 138, 209, 215, 216 (Abb. 65, 68, 69)
—, —. — (spät, unvollendet) 190/192, 202 (Abb. 191)
—, —. — (Ghirlandajo) 31
—, —. Athena-Zeichnung 60 (Abb. 73)
—, —. Entdeckung von Holofernes Leichnam 53, 54/56, 60, 62, 63, 168 (Abb. 47)
—, —. Fortitudo, siehe Fortitudo
—, —. Frühling, siehe Frühling
—, —. Geburt der Venus, siehe Geburt
—, —. Granatapfel-Madonna (del Melagrano) 111, 140/141, 144, 145, 149, 220 (Abb. 139)
—, —. Heiliger Augustin im Studierzimmer 170, 192 (Abb. 169)
—, —. Himmelfahrt (Kupferstich nach Entwurf Botticellis) 59, 182/184, 225 (Abb. 187)
—, —. Judith 53/54, 55, 56, 57, 60, 62, 94, 111, 168, 170 (Abb. 46)
—, —. Krönung Mariä 144, 145, 146, 152/154, 167, 188, 200, 220 (Abb. 151, 218, 219)
—, —. Madonna (Filippo) 36/37 (Abb. 29)
—, —. — in Cherubimglorie 38/39 (Abb. 38)
—, —. — mit Engeln und Johannes 37/38 (Abb. 31)
—, —. — vor Rosenhecke 39/40 (Abb. 39)
—, —. Magnifikat 142/144 (Abb. 141)
—, —. Männliches Porträt 117
—, —. Pallas (Zeichnungsstudie) 60 (Abb. 73)
—, —. Singende Engel, Handzeichnungssammlung (Abb. 15)
—, —. Thronende Madonna mit sechs Heiligen, siehe Thronende Madonna
—, —. Tobias auf der Reise (Verrocchio) 54, 57, 146, 149, 220
—, —. Verkündigung 58, 153/154, 171, 217 (Abb. 153)

Uffizien, Florenz. Verleumdung des Apelles 81, 154 158, 217 (Abb. 155)
—. —. Zeichnung zur Anbetung des Kindes (Abb.227). Siehe auch Anbetung des Kindes
Ulmann, Hermann 17. 34. 120
Umbrische Künstler 217
Urbino, Palazzo. Pallas des Baccio Pontelli 60
—, —. Tafeln der freien Künste von Melozzo da Forlì 126

Vasari, Giorgio 15, 16, 23, 27, 28, 66, 67, 77, 81, 87, 88, 104, 130, 132, 161, 176, 182, 184, 189, 209, 212, 213
Vatikan, Bibliothek. Dante-Zeichnungen 195
Vecchio-Palazzo-Fresken 104, 116, 123, 124
Venedig, Malerschule 140
Veneziano, Domenico 57, 217
Venturi, Adolfo 82, 98
Venus. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 98, 216 (Abb. 97). Siehe auch Frühling, Geburt der Venus, Mars und Venus
—. Bleiplakette mit der Venus auf dem Delphin nach Botticelli. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 207)
Verdures (niederländisch-französische Bildteppiche) 220
Verino, Ugolino 190
Verkündigung. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Schulbild) 154
—.—, Sammlung Huldschinsky 154, 170/171, 217 (Abb. 171)
—. Glasgow, Museum 154, 192, 217 (Abb. 215)
—. Florenz. Monastero di San Martino (Fresko) 154
Verkündigung. Florenz, Uffizien (Santa Maria Maddalena dei Pazzi) 58, 153/154, 167, 171, 217 (Abb. 153)
Verleumdung des Apelles. Florenz, Uffizien 81, 154/158, 217 (Abb. 155)
Verrocchio, Andrea del 22, 34, 35, 37, 41, 44, 45, 48, 49, 53, 54, 57, 60, 63, 77, 84, 92, 96, 123, 146, 149, 216, 220, 225
Vespucci, Familie 103, siehe auch Simonetta
—, Giovanni 176, 192, 203
—, Guidantonio 176
—, Marco (Gemahl der Simonetta) 86, 88, 103
Virgil 79, 204
Virginia-Tafel. Bergamo, Galerie Carrara 176/178, 192 (Abb. 175)
Volterra, Villa-Spedaletto-Ausmalung 124

Warburg, Aby 17, 23, 27, 82, 83, 98
Watney, Vernon, Sammlung, London (Novelle von Nastagio degli Onesti) 130/132, 177 (Abb. 157)
Wien, Akademie. Madonna mit zwei Engeln 147
—, Esther-Tafel (Filippino) 174

Zamometic, Andrea, Bischof von Krain 116
Zenobius-Tafeln. London, Mond-Collection, und Dresden, Galerie 174, 176 (Abb. 172, 173)
Zenobiuskapelle, Florenz. Mosaikauftrag 162, 176
Zeuxis (Nachbildung) 158

Dieses Werk wurde von der Reichsdruckerei für den Propyläen-Verlag in Berlin hergestellt. Die Druckstöcke der Abbildungen Seite 100 und Seite 197—203 lieferte die Chemigraphische Anstalt Sahm & Co. in Berlin. 200 numerierte Exemplare der ersten Auflage wurden nach einem Entwurf von Hugo Steiner-Prag von der Buchbinderei Herm. Söchting in Berlin mit der Hand in Leder gebunden. Diesen Exemplaren ist eine Mappe mit vierzehn Zeichnungen Botticellis zu Dantes Göttlicher Komödie als Supplement beigegeben

Botticelli, Sandro
Author Bode, Wilhelm von
Title Sandro Botticelli.

314446 Art.B
B

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED